

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

11. Jahrgang

Oktober 1958

Heft 10

ERNST GALL †

Die Schriftleitung der Kunstchronik hat einen schweren Verlust zu beklagen. Am 5. August 1958 ist in München Ernst Gall gestorben. Seit der Gründung der Zeitschrift hat er ihrem Redaktionsausschuß angehört und ist ihr stets mit der Fülle seines Wissens und seiner Erfahrung ein unermüdlicher Berater und Mitarbeiter gewesen. Der wissenschaftlichen Verdienste des großen Gelehrten wird noch in besonderer Form gedacht werden.

SIEBENTER DEUTSCHER KUNSTHISTORIKERTAG

TRIER 4. – 7. AUGUST 1958

Vom 4. – 7. August 1958 fand in Trier die Siebente Tagung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker statt. Das vorliegende Heft enthält die Résumés der auf der Tagung gehaltenen Vorträge und der Diskussionen sowie den Bericht über die Mitgliederversammlung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker. Zugrunde liegen von den Vortragenden eingesandte Zusammenfassungen ihrer Referate bzw. die Protokolle der Vorträge, Diskussionen und der Mitgliederversammlung.

Angesichts der Bedeutung, die den Erörterungen über die Wiederherstellung des Speyerer Domes als Schwerpunkt der Tagung zukam, ist den hierauf bezüglichen Résumés größere Ausführlichkeit eingeräumt worden.

VORTRÄGE AM 4. AUGUST 1958

Eröffnungsansprache des Vorsitzenden Hans Kauffmann (Berlin):

Im Namen des Vorstandes des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker habe ich die Ehre und Freude, den Siebenten Deutschen Kunsthistorikerkongreß zu eröffnen.

Dem Kultusminister des Landes Rheinland-Pfalz, Herrn Dr. Eduard Orth, gilt unser erster Gruß und unser Dank. Indem Sie über diese Eröffnungsstunde hinaus Ihr tätiges Interesse an unserem diesmal herausgehobenen Thema der Denkmalpflege bezeugen, fühlen wir uns mit Ihnen einig in der Mitverantwortung für die drei Kaiserdome und die Krone unter ihnen in Speyer, das kostbarste Besitztum Ihres Landes, dem wir in Hochachtung und Dankbarkeit unsere ernstesten Verhandlungen darbringen möchten.

Wir richten unseren Gruß an den Herrn Oberbürgermeister der Stadt Trier, an den Vertreter des Bundesministeriums des Innern, an den Präsidenten der Deutschen Forschungsgemeinschaft, an alle Vorstände geistlicher und weltlicher Verwaltungen, auch Luxemburgs und des Saarlandes, an ausländische Gäste, an Studierende und Mitglieder der Presse.

Es ist mir ein besonderes Bedürfnis, Otto Demus ein herzliches Grußwort zuzurufen. Sie haben es sich trotz bedrängter Tage nicht versagt, unsern Verhandlungen über rechte Bewahrung des Speyerer Doms beizuwohnen und ihnen Ihre leitende Hand zu widmen, – Fragen, in denen Sie, der Präsident des Bundesdenkmalamtes in Wien, die reine Unparteilichkeit verkörpern und die Erfahrungen Österreichs mitbringen, das im Bereich der Denkmalpflege über die älteste Tradition verfügt. Durch Ihre Anwesenheit belebt sich eine lange zurückliegende Tradition, nach der vor vierzig und mehr Jahren Max Dvořák, der von Ihnen wie uns gleichermaßen Verehrte, als regelmäßiges tätiges und einflußreiches Mitglied dem deutschen Tag für Denkmalpflege beizuwohnen pflegte.

So lebhaft wir uns bei früheren Zusammenkünften der gesamtdeutschen Wirksamkeit unseres Verbandes, einer Klammer zwischen Ost und West in einem Bereich jen-

seits aller Politik, vergewissern und erfreuen konnten, sehen wir diesmal nicht in gewohnter Weise unsere Fachgenossen aus allen Teilen Deutschlands vereinigt. Eine uns unbegreifliche Verblendung und ein engherziger Fanatismus untersagten unsern Kollegen aus der Sowjetzone das Zusammentreffen und die Arbeitsgemeinschaft mit uns. Aber keine Behinderung vermag uns die Gewißheit zu schmälern, daß Wissenschaft nur in selbstverantwortlicher Freiheit jedes ihrer Diener gedeiht und zwar im Angesicht und vor der Kritik aller Welt; kein Gelehrter kann sich ausschließen von dem Gespräch, das rundum um den Erdball geht – es sei denn, man opfert die Wissenschaft auf, die sich in keine Grenzen einschränken läßt. Den gleichgesinnten Kollegen und Studierenden unseres Fachs, deren Gedenken wir gewiß sind, senden wir unsere Grüße, die die kleine Schar der zu uns Herübergekommenen mit zurücknehmen und ausrichten wolle.

Mit diesem 7. Kongreß trifft das 10jährige Bestehen unseres Verbandes Deutscher Kunsthistoriker zusammen. Seit Jahrzehnten erstrebt, ist er aus dem Notstand der Isolierung der Nachkriegsjahre, der Isolierung von einander wie dem Ausland, ins Leben gerufen worden. In welchem Maße er seiner Bestimmung gerecht geworden oder ihr nahegekommen ist, wird sich schwer sagen lassen. Desiderata, dringend empfunden, haben sich dank der allgemeinen Gesundheit erfüllt. Allerorten sind den Forschenden die Kunstdenkmäler und die Arbeitsmittel wieder erreichbar – mit den Einschränkungen gegen Osten hin. Unsere akademischen Institute sind im wesentlichen ausreichend versehen, das Münchner Zentralinstitut wird als Bibliothek und Forschungsstätte seinem Namen mehr und mehr gerecht, unsere Auslandsinstitute – früher als vor 10 Jahren zu erhoffen in unabhängige deutsche Verwaltung zurückgegeben – zeigen sich dank erfreulicher, nicht genug zu rühmender Großzügigkeit ihrer Träger ihrer hohen Verpflichtung zur Fortbildung befähigten Nachwuchses und zur Organisation langfristiger Forschungspläne gewachsen; mit dem deutschen Institut in Madrid ist eine weitere Pflanzstätte zugunsten spanisch-islamischer Forschung hinzugetreten; zum Warburg Institute in London und zum Rijksbureau im Haag pflegen wir kollegiale Verbindungen. Vor unsern Studierenden weiten sich die Horizonte für Auslandsreisen und Studienstipendien wie kaum je zuvor. Museen und Denkmalpflegeämter bieten Volontär- und Assistentenstellen in wachsender Zahl in verbesserter, gleichwohl noch verbesserungswürdiger Dotierung an, für Angleichungen hat der Städtetag in diesem Frühjahr eine dankenswerte Initiative eingeleitet in der Richtung, die eine von Ernst Gall 1949 in München eingebrachte Entschließung gewiesen hat. Zu Austausch und Aussprache bieten Tagungen Gelegenheit; Symposien des Münchner Zentralinstituts haben sich auch im Ausland einen Namen gemacht; der Frühmittelalterkongreß hat auch Deutschland berührt. Im Museumsbund, der sich im Vorjahr wieder konstituiert hat, und im Verband der Denkmalpfleger treten diese speziellen Fachgruppen beratend zusammen. Unsere wissenschaftlichen Organe sind wieder aufnahmefähig – vielleicht noch nicht ganz hinreichend; größere Publikationen können in würdiger Ausstattung erscheinen.

Soweit bei diesem An- und Ausbau unser Verband mitgewirkt und mitgesprochen

hat, haben wir Grund, allen Instanzen Dankbarkeit zu bezeugen, die den Verband als Repräsentanz des gesamten Fachs anerkannt, ihm in Sachverständigengremien und Kuratorien Sitz und Stimme eingeräumt haben oder ihn auf anderen Wegen zu Worte kommen lassen.

Hoffnungen, die wir in Hannover 1954 mit unserem Mahnruf und Appell zur Rückführung der Schätze der Ehem. Preußischen Museen verbunden haben, sehen wir in Erfüllung gehen. Sollen doch noch in diesem Jahr aus den westdeutschen Treuhandländern, die sich um die Bewahrung verdient gemacht haben, alle Bestände wieder in Berlin zusammengeführt werden, und ihre vollständige Zurschaustellung in erweiterten Bauten zeichnet sich in näherer Zukunft ab. Und wenn sich Dahlem fülle, werde auch die Museumsinsel nicht lange leer stehen, – auch diese unsere Erwartung hätte nicht getrogen, wenn sich bewahrheitet, daß den Bildern der Dresdener Galerie mit den Sammlungen des Johanneums alles restliche Berliner Museums-gut, Pergamonaltar, Münzsammlung usw., demnächst folgen und aus seinem östlichen Exil heimkehren solle. Den Vollzug wird unser Verband mit derselben Hochachtung würdigen, die wir vor zwei Jahren in Essen Österreich angesichts der Rückgabe der Kasseler Galerie bezeugt haben. Möchte schließlich doch auch die Schwebelage überwunden werden, die im westdeutschen Bereich infolge der Kontroverse über die rechtsgültige Trägerschaft noch andauert und die Organisation der Berliner Museen zu hochwertigen Forschungs- und befruchtenden Durchgangsstellen unseres kunsthistorischen Nachwuchses empfindlich verzögert, trotz der Einsicht und des guten Willens der Ländergemeinschaft – Funktionen, auf die sich mit in erster Linie früher ihr weitreichendes Ansehen gegründet hatte. Gleichermäßen beglückwünschen wir uns im Rückblick auf die letzten beiden Jahre dazu, daß Deutschlands historisch erwachsener Reichtum an großen Museen wieder ans Licht tritt (Münchner Alte Pinakothek, Kölner Wallraf-Richartz-Museum, Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe). Und in welchem Maße wissenschaftliche Arbeit sich an unsern Museen wieder ansiedelt, dafür ist uns die Zunahme gründlicher Neubearbeitungen der Kataloge ein Maßstab. Wir spüren einen Widerhall in dem erfreulichen Ereignis der Vierten Ausstellung unter den Auspizien des Europarates, die unter dem Stichwort „Europäisches Rokoko“ bei uns veranstaltet worden ist, und wir beglückwünschen München und unsere Kollegen zu der strahlenden Leistung, auch zu dem Katalog, einem Dokument von bleibendem Wert – und erneuern trotzdem die Bitte an unsere Museumsdirektoren, die weniger populäre Einrichtung ihrer Depots zu Studiensammlungen – trotz der damit verbundenen Raum-, möglicherweise auch Personalanforderungen – nicht aus dem Auge zu verlieren; hinter dem Ausland sind wir zurück.

Mindestens seit dem Protest unseres Verbandes in Berlin 1951 gegen den Abbruch des Berliner Schlosses – kürzlich haben mich Kollegen in Rußland ungläubig gefragt, ob es wirklich niedergelegt sei – hat uns die Sorge um die durch Trümmer so übermäßig belastete Denkmalpflege nicht losgelassen. Den Denkmalpflegern geben wir eine stärkere Stütze, wenn wir ihr Anliegen zu einer Sache unseres Verbandes, der Kunsthistoriker insgesamt erklären. Mehrfach haben wir unsere Stimme erhoben, nur

ausnahmsweise haben wir unbequemen Mahner ein Echo vernommen. In einer großen Stadt hat der zuständige Dezernent die Wiederbesetzung der vakanten Konservatorenstelle als überflüssig bezeichnet – hoffentlich nicht endgültig! Die Wiederaufbauprogramme östlicher Staaten sollten nachzudenken geben. Wir müssen mit ansehen, daß ohne Not an ehrwürdige, nie angetastete Meisterwerke in unseren Tagen Hand angelegt, daß sie von ihrem ursprünglichen Bestimmungsort entfernt, daß einzigartige Situationen, in die sie eingebettet waren, zunichte gemacht werden – wie wenn man eine alte sakrale Bilderhandschrift, ein kultisches Buch in einzelne Blätter auseinander legen wollte. Wo können wir noch Sinn für Bewahrung erhoffen, wenn die Kirchen – beider Konfessionen – neben sehr aner kennenswerter Fürsorge doch auch kostbare, einzigartige Überlieferung verwerfen, während wir uns gerade mit ihnen im Hinausdenken über Gegenwärtiges einig glauben möchten.

Nicht aus antiquarischen Neigungen hängen wir am Alten, selbst die von Paul Clemen so oft leidenschaftlich berufene Ehrfurcht vor Überkommenem empfinden wir zwar als hohe und doch nicht als letzte Verpflichtung. Denn auch sie leitet sich aus tieferen Gründen her, für die bestimmend ist, daß wir im Abendland uns und unser Dasein nicht anders als geschichtlich zu begreifen vermögen. Jeder Generation ist auferlegt, vor dem geschichtlichen Tiefenraum den eigenen Standort abzustecken. Im Angesicht des Erbes aus Jahrhunderten müssen die Nachkommen ihr Geschöpf vollbringen, mit der ganzen überschaubaren Überlieferung sich messen. Am Überkommenen entzündet sich das Neue, der Abstand von allem Vorgeformten wird zum Prüfstein und Gradmesser für die Produktivität. Daß dieser Tiefenraum, wie wir ihn in den Kunstwerken und nur in ihnen anschaulich verkörpert sehen, nicht geschmälert, daß er bereit gehalten werde, ist Denkmalpflege besorgt.

In diesem Land, das die drei erhabensten Kaiserdome sein eigen nennt, liegt den Älteren unter uns die Erinnerung an die eindrucksvolle Tagung nahe, die vor gerade 30 Jahren im Frühjahr 1928 durch die Sicherungsarbeiten des in seinen Fundamenten erschütterten Mainzer Doms veranlaßt wurde. Zusammen mit dessen künftigen Betreuern, Ernst Neeb und Georg Rüh, gaben ihr die führenden Autoritäten in Architekturgeschichte und Denkmalpflege das Gepräge: Rudolf Kautzsch, Paul Clemen, Cornelius Gurlitt, Paul Frankl, Otto Schmitt, Max Ohle, Hans Jantzen, Hermann Giesau u. a. m. Ihrer eindringenden Wahrheitssuche haben wir es zu danken, daß der Dombau in unversehrter Hoheit fort dauert.

Um zu bekennen, daß wir Denkmalpflege in die Verantwortung des Kunsthistorikerverbandes gestellt wissen, haben wir deren Problemen in dieser Tagung ausdrücklich Raum gewährt. Gäbe es dafür einen geeigneteren Ort, einen passenderen Hintergrund als unsere älteste Stadt, die, oft aus Ruinen wiedererstanden, um die menschenbewegende Macht der monumentalen Zeugen ihrer Geschichte weiß? Wo aber soviel auf befriedigende Bewältigung des Einzelfalls ankommt, empfahl sich die Konzentration unserer Verhandlungen auf ein akutes Beispiel von dominierendem Rang: auf Speyer. Die Durchleuchtung des Gegenstandes in Bericht und Diskussion: dies bieten wir als unsere Gabe unserm Gastland an in der Hoffnung auf verständnisvolle Auf-

nahme durch die, die über das Auszuführende wachen. Dabei verhehlen wir uns nicht, daß das, was sein sollte, seine Grenze findet an dem, was sein kann, schon durch Begrenzung der Mittel. Wir freuen uns über die Bereicherung der Referate durch die Mitwirkung von Herrn Präsident Esterer, den ich noch eigens begrüßen darf und dessen Anwesenheit unserer Tagung Gewicht gibt.

Alle, die uns belehren wollen, seien im voraus herzlich bedankt, desgleichen alle, die sich um die nicht immer leichte Vorbereitung unserer Tagesordnung verdient gemacht haben. Möchten sich alle für ihre Mühe durch einen ertragreichen Verlauf belohnt fühlen.

Im Namen der Stadt Trier hieß Oberbürgermeister Dr. Raskin die Kongreßteilnehmer willkommen. Ministerialrat Dr. Hagelberg überbrachte die Grüße des Bundesministeriums des Innern.

Der Schirmherr des Kongresses, Minister Dr. Eduard Orth, ging nach einleitenden Worten der Begrüßung ausführlich auf das Hauptthema des Kongreßprogramms, die Restaurierung des Speyerer Doms, ein und führte u. a. aus:

„Gerade die Probleme der Denkmalpflege sind es, die von den verantwortlichen Vertretern des Staates meist unpopuläre harte Entscheidungen fordern, die oft heftiger – dafür aber umso weniger sachlich fundierter – Kritik ausgesetzt sind, über deren Bedeutung man sich nicht täuschen sollte. Dieser Tatsache haben Sie bei der Gestaltung des Tagungsprogrammes Rechnung getragen und dabei für heute ein Thema gewählt, das mir persönlich ganz besonders am Herzen liegt. Nicht zuletzt habe ich mich gerade auch aus diesem Grunde für den heutigen Tag freigemacht, von dem ich mir für ein bedeutendes und auch gewagtes Unternehmen Ermunterung und Zuspruch, Anregung oder aber auch wenn nötig Kritik, im ganzen und großen genommen aber doch Zustimmung verspreche. Ich meine die Restaurierung des Domes von Speyer, die das Domkapitel im vergangenen Jahre wieder aufgegriffen hat.

Sie wissen alle, es handelt sich zunächst um die Fortführung und Beendigung von Sicherungsarbeiten, die bei der letzten großen Restaurierung vor über 20 Jahren nicht mehr durchgeführt werden konnten, die aber heute in unabwendbarer Dringlichkeit vor uns stehen. Als nun zum ersten Mal wieder um die Notwendigkeit von Sicherungs- und Unterhaltungsarbeiten am Dom sowohl im Domkapitel als auch in meinem Ministerium lange und ernste Beratungen gepflogen werden mußten, war allen Beteiligten klar, daß die Entscheidung hier nur eine ganze sein durfte, ein klares „Ja“ oder ein ebenso entschiedenes „Nein“. Es war nicht möglich, den Problemen, die das Bauwerk hier stellt, auszuweichen oder sich mit Halbheiten zu begnügen. Wir waren uns nach langen Überlegungen einig geworden, daß eine endgültige Lösung angestrebt werden sollte, damit der Dom nach der langen Zeit eines vollen Jahrhunderts in seiner inneren Erscheinung wieder die Einheit werde, die er früher einmal war.

Als Minister und Vertreter der Landesregierung bin ich dem Hochw. Herrn Bischof

und seinem Hohen Domkapitel von Herzen dankbar, daß alle sich für diese große Lösung entschieden haben. Und ich glaube auch, daß ich richtig handelte, als ich das Domkapitel in dieser Richtung bestärkte, bei Landesregierung und Parlament die nicht unbedeutenden finanziellen Mittel mobilisierte, und ich bin nach wie vor der Überzeugung, daß der eingeschlagene Weg der rechte ist.

Die Erforschung der Baugeschichte des Speyerer Domes hat in den letzten beiden Generationen zu wesentlichen und neuen Erkenntnissen geführt. Es ist daher verständlich, daß die umfassende Restauration des Bauwerks, die nun begonnen hat, auch genutzt werden soll und genutzt wird, um – soweit dies im Bereiche der Möglichkeit liegt – aus Beobachtungen und Untersuchungen neue Klarheit zu gewinnen. Diese Klarheit soll aber nicht nur der Wissenschaft neuen Stoff liefern. Ich hoffe, daß sie auch, und damit rechtfertigt sich für die an der Wiederherstellung interessierten Kreise der wissenschaftliche Aufwand, für die Restaurierung im einzelnen bedeutungsvoll wird. Der ursprüngliche Zustand ist durch jahrhundertealte Veränderungen, vor allem durch die Umgestaltung des 19. Jahrhunderts, verdeckt. Es waren gerade die Vertreter der Forschung und Lehre, die in zahlreichen Veröffentlichungen nicht abließen von der Feststellung, daß die Ausstattung des 19. Jahrhunderts dem Dom nicht gut getan habe, daß man ihm sein echtes, wahres Gesicht wiedergeben müsse und daß nur die Wiederherstellung der architektonischen Wirkung zu diesem Ziel führen könne.

Ich darf Ihnen in aller Form versichern, daß dieses Ziel ganz ernsthaft von uns angestrebt wird. Wir werden es vielleicht nicht ganz und nicht auf einmal erreichen, wir werden das eine oder andere den nach uns Kommenden überlassen müssen. Wir wollen aber – das soll ein Bekenntnis sein – den größeren Teil dieses Werkes auf uns nehmen, und wir vertrauen darauf, daß es uns vergönnt sein möge zu erreichen, was wir uns vorgenommen haben.

Es erscheint mir aber nicht ausreichend, wenn nur die praktische Denkmalpflege sich mit den Problemen des Speyerer Domes befaßt. Auch die Forschung muß herangezogen werden, um ihre Anregungen und Wünsche zum Ausdruck bringen zu können, wenn auch die obere Führung und Entscheidung in den Händen des Mannes liegen muß, dem wir die große Aufgabe übertragen haben, bei Herrn Professor Dr. Esterer.

So begrüße ich es, daß dieser Kongreß, der sich in erster Linie nur an die Wissenschaftler und Lehrer der Kunstgeschichte wendet, durch die Aufnahme eines so bedeutungsvollen Problems, wie es die Restaurierung des Speyerer Doms darstellt, sich mit den praktischen Denkmalpflegern in einem gemeinsamen Thema findet.“

Beobachtungen am Dom zu Speyer

Einleitend wird kurz der Stand der Forschung dargelegt, sodann über das Forschungsprogramm und die bisher durchgeführten Arbeiten berichtet.

Während des 1957 begonnenen Bauabschnitts 1a, nördliches Seitenschiff, hatte Wolfgang Medding als Leiter der Speyrer Zweigstelle des Landesamts für Denkmalpflege die Verantwortung für die wissenschaftlichen Beobachtungen übernommen. Seit August 1957 war ihm im Auftrage des Domkapitels F. Pelgen (Speyer) beigeordnet. Dieser führt seitdem die täglichen Beobachtungen auf der Baustelle und ihre schriftliche und fotografische Fixierung durch. In längeren Abständen wurden darüber schriftliche Berichte erstattet, die den Befund und die Restaurierungsmaßnahmen festhalten.

Der Bearbeiter des Inventarbandes, B. Röttger, führt eine Neuaufmessung des Domes im Hinblick auf Maß- und Proportionsforschungen durch.

Mit Beginn des Bauabschnitts 1b, südl. Seitenschiff, wurde im Februar 1958 eine wissenschaftliche Kommission berufen, der H. Kunze, B. Röttger, A. Verbeek und der Berichterstatter angehören. Ihr trat Mai 1958 auch L. H. Heydenreich bei. Diese Kommission soll in Zukunft als wissenschaftlicher Ausschuß der für die Restaurierung zuständigen größeren Baukommission fungieren, bei deren bisherigen Entscheidungen der Ausschuß noch nicht beteiligt war. Zugleich soll er eine Kontrollfunktion über die wissenschaftlichen Beobachtungen ausüben sowie spezielle Untersuchungen veranlassen und koordinieren. Die Ergebnisse sollen jeweils auch der Bauleitung mitgeteilt werden. Die örtliche Beobachtung wird dabei weiterhin F. Pelgen durchführen. Er ist beauftragt, ständigen Kontakt mit dem Ausschuß, der Bauleitung und der Denkmalpflege zu halten und nach deren Weisungen zu arbeiten.

Der wissenschaftliche Ausschuß hat folgende Programmpunkte vorgesehen:

1. Aufgabe des örtlichen Beobachters ist es, Tagebuch und Fundregister zu führen, Materialproben (also Stein-, Putz-, Mörtel-, Farbproben) zu entnehmen, deren geordnete Aufbewahrung gewährleistet ist, fotografische Befundaufnahmen in möglichst großer Zahl zu machen und für Aufmessung von Details zu sorgen.
2. Soweit erforderlich, werden Analysen der Materialproben veranlaßt.
3. Bei Bodenuntersuchungen wird Dr. K. Kaiser, Leiter des Landesdienstes für Vor- und Frühgeschichte in der Pfalz, zugezogen. Dieser hat auch, als überlebender Teilnehmer an den Grabungen Klimms, zugesagt, die unveröffentlichten bzw. nur in der Tagespresse veröffentlichten Ergebnisse, soweit es noch möglich ist, aufzuarbeiten.
4. Für die Untersuchung der Putz- und Malschichten wurde Prof. K. Wehlte, Stuttgart, Leiter des Instituts für Technologie der Malerei an der Staatl. Akademie der bildenden Künste, gewonnen.

Beim nördlichen Seitenschiff war Prof. Wehlte noch nicht zugezogen, während der Arbeiten im südlichen war er leider durch Krankheit verhindert.

Er konnte bisher nur einige stehengelassene Probestellen untersuchen. Im Mittel-

schiff ist vorgesehen, v o r Beginn der Restaurierungsarbeiten die Untersuchung durchzuführen.

5. Um eine Untersuchung und Bestimmung des Steinmaterials wurde der Geologe Dr. Spuhler gebeten.

6. Der Ausschuß hat lebhaft die Absicht befürwortet, eine steingerechte Aufmessung des Domes durchzuführen. Das rasche Fortschreiten der Restaurierungsarbeiten und die Bindung an deren Zeitplan ergeben jedoch erhebliche Schwierigkeiten. Das südliche Seitenschiff wurde durch den Architekten G. Henkes, Landesamt für Denkmalpflege in Mainz, aufgenommen. Leider ist es aber wegen des sehr erheblichen Zeitaufwandes nicht möglich, die gesamte Arbeit in Regie des Landesamtes durchzuführen. Nachdem ein geeigneter Architekt jetzt ausfindig gemacht ist, sind zur Zeit Verhandlungen darüber im Gange, ob die sehr hohen Kosten aufgebracht werden können.

7. Zusätzlich wurden durch den Fotografen des Landesamtes neben einer Reihe von Einzelaufnahmen zwei Serien aufgenommen: Sämtliche Gewölbebögen des südl. Seitenschiffs nach der Freilegung und im Mittelschiff die Schraudolph'schen Fresken.

8. Untersuchungen über die Mauertechnik von Wänden und Gewölben wurden bereits stellenweise im nördl. Seitenschiff durchgeführt, dann systematisch und ausge dehnter im südl. Seitenschiff. Von systematischen Grabungen wurde bisher abgesehen.

9. B. Röttger hat es übernommen, das nicht publizierte Forschungsmaterial von H. Graf und W. M. Schmid auszuwerten, das er schon seinerzeit für die Inventarisierung durchgearbeitet hat.

10. Eine Bearbeitung der beim barocken Wiederaufbau entstandenen Pläne ist vorgesehen, auch im Hinblick auf eine Bearbeitung des barocken Wiederaufbaus.

Die wichtigeren Ergebnisse, an denen insbesondere Franz Pelgen und der Architekt Henkes starken Anteil haben, sind die folgenden:

1. *Niveau*. Das ursprüngliche Bodenniveau liegt im Osten etwa eine Stufe unter dem heutigen, im Westen rund 70 cm tiefer. Der Boden stieg also nach Osten um rund $\frac{1}{2}$ m an. Über den ursprünglichen Bodenbelag bzw. Estrich liegen noch keine endgültigen Beobachtungen vor.

2. *Basen*. Die Basen der Halbsäulen an den romanischen Langhauspfeilern bzw. den Rechteckvorlagen der Außenwände sind nur z. T. gut erhalten, die übrigen mehr oder weniger stark beschädigt. Die meisten liegen heute im Boden verdeckt. An den barocken, wiederaufgebauten Teilen des Langhauses sind, soweit festgestellt, keine romanischen Basen erhalten.

Nach Entfernung der barocken Sockel wurden nach dem Vorbild der erhaltenen Basen 1957 und 1958 in beiden Seitenschiffen 44 neue Basen angebracht, z. T. aus neuen Werksteinen, z. T. aus den barocken Sockeln gearbeitet. Sie stehen auf dem heutigen, überhöhten Niveau, also im Westen 70 cm höher als ursprünglich. Der wissenschaftliche Ausschuß hat daher vorgeschlagen, das alte Niveau wiederherzu-

stellen und die neuen Basen entsprechend tiefer zu legen. Dies war auch schon vorher diskutiert worden, ist aber vorerst zurückgestellt.

3. *Das Mauerwerk.* Das Mauerwerk der Pfeiler, Wandvorlagen und Halbsäulen wurde 1957/58 in beiden Seitenschiffen freigelegt und gesäubert. Es ist also seit 100 Jahren zum ersten Male wieder sichtbar. Es besteht durchweg aus Großquaderwerk von gelbem und rotem Sandstein. Im romanischen Teil stehen gelbe und rote Quader sehr unterschiedlicher Größe in buntem, zumeist völlig regellosem Wechsel. Das Quaderwerk zeigt da, wo es unversehrt ist, sogenannte Preßfugen. Die meisten davon sind nachträglich, und zwar um 1850, verbreitert worden, um dem damals aufgetragenen Putz bessere Haftung zu geben. Viele Stellen des Mauerwerks sind infolge von Sprengung und Brand 1689 und anderen Unglücksfällen stark beschädigt. – Das barocke Mauerwerk zeigt ebenfalls große Quader, die aber einheitlich rot und einheitlich waagrecht scharriert sind. Die Fugen sind hier breit. Das Mauerwerk ist durchweg zum Anhaften des Putzes um 1850 aufgespitzt worden, so daß es jetzt nach der Reinigung von kleinen Löchern übersät ist. Die Freilegung ergab eine genauere und berichtigte Abgrenzung der romanischen und der barocken Bauteile.

Im wissenschaftlichen Ausschuß wurde die Meinung ausgesprochen, daß der freigelegte Zustand in dieser Art nicht dem ursprünglichen entsprechen könne.

4. *Vorlagen und Dienste.* Die Halbsäulenvorlagen sind durchweg aus Schaftstücken gebildet, die fast kreisrund gearbeitet und mit der hinteren Hälfte in das Bruchsteinfüllmauerwerk der Vorlagen eingelassen sind, d. h. sie zeigen eine ähnliche Technik wie z. B. die Wandsäulen der Krypta des Domes und der Klosterkirche Limburg, sowie St. Maria im Kapitol zu Köln. Einige der Schaftstücke binden auch seitlich ein.

Entgegen Vermutungen, die aus dieser Technik nachträgliche Errichtung der Halbsäulenvorlagen schloß, scheint eine sehr einfache Beobachtung des Architekten Henkes die Gleichzeitigkeit zu beweisen: rechts und links der Halbsäulen liegen nämlich fast durchweg die Lagerfugen in verschiedener Höhe. Wenn also die Halbsäulen nachträglich eingesetzt wären, so müßten an allen Pfeilern und Rechteckwandvorlagen die Fugen in der Mitte versetzt gewesen sein, was ja ganz unwahrscheinlich ist. Wenn man diese Schlußfolgerung annimmt, so wäre durch sie praktisch die Gleichzeitigkeit von Wölbung, Vorlagen und Mittelschiffpfeilern bewiesen.

Nicht beantwortet ist damit aber die alte Frage, ob die Vorlagen überhaupt, d. h. die Rechteckvorlagen der Seitenschiffwand mit dieser gleichzeitig errichtet wurden. Die Außenmauern des Seitenschiffes, die ihren Putz behielten, sind früher mehrfach untersucht worden, besonders auch auf ihr Verhältnis zu den Rechteckvorlagen hin. Bekanntlich kamen verschiedene Forscher zu widersprechenden Ergebnissen. Dies liegt zweifellos daran, daß diese Mauern aus Kleinquaderwerk bestehen, so daß ein regelrechter Verband mit dem Großquaderwerk der Wandvorlagen nicht erwartet werden kann. So haben denn auch erneute Beobachtungen an mehreren Stellen kein ganz befriedigendes Ergebnis erbracht. Die betreffenden Stellen sind z. Z. noch offen und können von den interessierten Fachleuten untersucht werden. – Es wurde angeregt, die früheren Fundament-Untersuchungen nochmals zu wiederholen, was viel-

leicht zu einem späteren Zeitpunkt möglich sein wird. Die westlichen und östlichen Stirnwände der Seitenschiffe wurden ebenfalls, soweit es möglich war, untersucht; einige Feststellungen sind hier noch nachzuholen.

5. *Gewölbe*. Die Seitenschiffgewölbe zeigen in der Ost-West-Richtung horizontal durchlaufende Scheitel, während die geraden Scheitel in der Nord-Süd-Richtung starken Stich haben. Diese Gewölbe blieben verputzt. Die Bemalung des 19. Jh. wurde wie an den Wandflächen abgeschabt, dagegen wurden die aufgeputzten und z. T. drahtarmierten Grate der Barockzeit beibehalten. Material und Konstruktion der romanischen Gewölbe wurden in einem Joch, nach Abschlagen des Putzes zu diesem Zweck, untersucht. Entlang der Scheidbögen sind die Gewölbe in einer Breite von rund 1,7 m aus Sandsteinbruchstein gemauert, die übrigen Teile aus porösem Quellsinterstein in Kleinquaderwerk, jedoch alles in reichlicher Mörtelbettung. Die Grat anfänger sind aus Werkstücken, die das merkwürdige im Grundriß sichtbare „Schwingen“ der Gratlinien ergeben. Es handelt sich also um eine sehr überlegte, wenn auch in der Formerscheinung z. T. unausgereifte Konstruktion.

6. *Die Oberflächenbehandlung des Quaderwerks*. Diese hat allgemeines Interesse und lebhafte Diskussion ausgelöst, besonders deshalb, weil die Freilegung des Quaderwerks die innere Räumerscheinung des Domes in hohem Maß bestimmt. Es erscheint daher auch für die Forschung besonders wichtig, den ursprünglichen Zustand festzustellen, zumal da in jüngerer Zeit die Ansicht sich immer mehr durchgesetzt hat, daß der romanische Innenraum durchgängig eine Oberflächengestaltung durch Putz, Schlemme oder Bemalung hatte. Die geschilderte Art des Quaderwerks scheint eine solche Behandlung ja auch hier geradezu zu fordern. Die bisher in den Seitenschiffen beobachteten Befunde sind die folgenden:

An vielen Stellen wurde an den Gewölbebögen eine farbige Fassung der Steinoberfläche beobachtet, die im mittelalterlichen Teil aus vier, im barocken Teil aus zwei Schichten bestand. Eine weiße und eine rote Farbschicht gab es nur am mittelalterlichen Bau, darüber lag eine bläulich erscheinende und eine gelbliche, die am ganzen Langhaus beobachtet wurde und also nach dem Wiederaufbau entstanden ist. Sie wurden durch den Putz um 1850 verdeckt. Die Untersuchungsergebnisse von K. Wehlte stehen noch aus.

Zu den Hinweisen auf eine ältere Fassung gehören vereinzelte Stellen an den romanischen Gewölbebögen, wo eine Substanz vorgefunden wurde, die als versinterte Schlemme oder Putzschicht angesprochen wird. Für eine genauere Datierung der älteren Fassungen gibt es noch keine Anhaltspunkte.

Den genannten Befunden, die auf eine farbige Fassung spätestens in spätmittelalterlicher Zeit hinweisen, stehen diejenigen gegenüber, die unter der Treppentrampe zum südlichen Querschiff nach deren Abgrabung gemacht wurden. Die Wand- und Eckvorlagen sind voll ausgebildet, die Quaderoberfläche ist besonders frisch erhalten, mit Preßfugen, jedoch waren bisher keine Putz- oder Farbschichten zu beobachten. (Die angrenzenden, aus roherem Kleinquaderwerk bestehenden Mauern der Kryptastirnwand und der südlichen Seitenschiffaußenwand zeigen dagegen einen al-

ten, vielleicht gar den ursprünglichen Kellenputz.) Die vorgesehene Untersuchung durch K. Wehlte wird in Kürze stattfinden. Bevor übereilte Schlüsse gezogen werden, wird es nötig sein, die Datierung dieser Treppe enger einzugrenzen. Die Beobachtung der Einschlüsse in der Aufschüttung hat hierzu keine befriedigenden Ergebnisse erbracht. Vielleicht kann eine Untersuchung der Wangenmauer, zusammen mit der Gesamtbaugeschichte des Domes, weiterführen.

7. *Mittelschiffgesims*. Über den Scheidarkaden befand sich ein Horizontalgesims, das von Schraudolph abgeschlagen wurde, zweifellos um die Bildfläche seiner Fresken zu vergrößern. Bisher wurde angenommen, dieses Gesims habe unter den Fresken gelegen. Aus barocken Werkzeichnungen und aus den Spuren des Gesimses, die F. Pelgen bereits jetzt am Bau freigelegt hat, geht jedoch hervor, daß es im Bildfeld lag. Für die Restaurierung wird sich daraus sehr wahrscheinlich die Alternative ergeben, entweder das Gesims wiederherzustellen, was sehr zu wünschen wäre, und die Bilder abzulösen, oder aber die Bilder zu belassen und auf das Gesims zu verzichten.

Albert Verbeek (Bonn):

Der Speyerer Dom und die Ausmalung im 19. Jahrhundert

Es ist ein großes Ziel, am Speyerer Dom die einzigartige Architektur der salischen Zeit wieder zur Geltung zu bringen. Der unschätzbare Gewinn würde den größten Aufwand lohnen. Wir müssen aber auch wissen, was dabei aufgegeben wird und uns Rechenschaft über das zu geben suchen, für dessen Entfernung wir verantwortlich sind.

Bei der inneren Ausmalung und Ausstattung der Jahre 1845–53 handelt es sich um ein Werk einheitlicher Konzeption von hohem Aufwand. Zur Vorgeschichte sind einige Daten ins Gedächtnis zu rufen, um sich den Zustand des gewaltigen Bauwerks um 1840 zu vergegenwärtigen. Nach den großen Zerstörungen von 1689 und 1794 war die 1818 begonnene Instandsetzung – einem Gutachten Leo von Klenzes entsprechend im wesentlichen eine Sicherung des Bestandes – mit der Neuweihe 1822 beendet. Im klassizistischen Sinne hatte der Dom einen fahlgelben Innenanstrich erhalten; der weite Raum war kahl und leer, nur notdürftig ausgestattet. Die Not hatte einen Zustand geschaffen, wie ihn das mittlere 19. Jh. bei anderen Denkmälern durch rücksichtslose Ausräumung herbeiführte.

Die beiden Dome in Bamberg und Speyer standen nun zur Wahl, als es galt, die zeitgenössische Monumentalmalerei zu Wort kommen zu lassen. Zu entscheiden hatte ein Mann, König Ludwig von Bayern. Im Juni 1843 kam er zur Prüfung nach Bamberg in Begleitung der Historienmaler Heinrich von Hess und Johannes Schraudolph, und darauf nach Speyer. Dort warteten der Bischof mit dem Kapitel und der Regierungspräsident mit seinen Beamten in der Domvorhalle, bis der König mit seinen beiden Begleitern unter Ausschluß der Öffentlichkeit seine Entscheidung getroffen hatte, „den Dom malen zu lassen“.

Wie kam es zu dieser umfassenden Neuauskleidung, wenn der radikale Purismus gleichzeitig die Architektur vollständig ausgeräumt haben wollte? Einmal war es das neue Verständnis für die mittelalterlichen Dome als Zeugen großer Vergangenheit, das sich im Zeitalter der deutschen Bewegung anbahnte. Daneben haben wir mit einem Impuls zu rechnen, der aus dem gleichen nationalen Hochgefühl kam, sich aber an ganz anderen Leitbildern ausrichtete. Am 3. November 1814 hat Peter Cornelius in einem begeisterten Schreiben an Görres seine Überzeugung dargetan, daß er die Wiedereinführung der Freskomalerei für das unfehlbare Mittel halte, „der deutschen Kunst das Fundament zu einer neuen, dem großen Zeitalter und dem Geist der Nation angemessenen Richtung zu geben“. Er meinte die Freskomalerei, „so wie sie zu Zeiten des großen Giotto bis auf den göttlichen Raffael in Italien war“, unter deren überwältigendem Eindruck die deutschen Nazarener in Rom wirkten. Diese Konzeption, die zugleich auf einem klassizistischen Ideal der Figurenmalerei beruhte, hat Cornelius mit seinen Gesinnungsgenossen zielstrebig zu verwirklichen gesucht.

Dem Münchner Kreis der monumentalen Kirchenmaler gehörte auch Johann Schraudolph an, der mit dem Werk in Speyer betraut wurde. Als Schüler der Münchner Akademie half er Cornelius und Schlotthauer bei den Fresken der Glyptothek, dann Heinrich Heß bei den Ausmalungen der Allerheiligen-Hofkirche und der Bonifatiusbasilika, zunächst lernend und Heßsche Entwürfe ausführend, bald aber – tüchtig und zuverlässig – auch einzelne Szenen selbst entwerfend. Da König Ludwig sich mit Cornelius entzweit hatte und Heß anderweitig beschäftigt war, fiel die Wahl auf Schraudolph, als es um das Speyrer Vorhaben ging. Allein für die Bilder stellte König Ludwig 100 000 Gulden aus seinem Kabinettfonds bereit, wozu noch die umfangreiche dekorative Ausmalung kam. Zur Vorbereitung auf das Riesenwerk, für das ein Jahrzehnt vorgesehen war, ging Schraudolph wie damals üblich nach der ersten Orientierung in Speyer für acht Monate nach Rom, wo einige der Kompositionen schon ausgearbeitet wurden. Zur Ausführung mußte ein ganzer Stab von Hilfskräften herangezogen werden. Die meisten der wechselnden Mitarbeiter kamen aus Süddeutschland, aus Bayern, Schwaben und Tirol, wie Schraudolphs jüngerer Bruder Claudius, Andreas Mayr, Josef Mösl, Stußmaier, Adolf Baumann, Max Bentele, Georg Mader, nur Johann Karl Koch aus Hamburg. Sie halfen bei der Ausführung, entwarfen aber wohl auch selbst, doch blieb die Einheit des Ganzen gewahrt, da Schraudolph über alles die Oberhand behielt; auf ihn gingen Programm wie erste Entwurfskizzen zurück. Die ihm am wichtigsten scheinenden Bilder behielt er sich selbst vor, bei anderen übernahm er etwa die Köpfe. Über den Anteil der einzelnen Maler sind wir recht gut unterrichtet, auch durch gedruckte Führer, die in immer neuen Auflagen erschienen und das Interesse der Zeit an dem Werk bezeugen. Die dekorativen Arbeiten übernahm Josef Schwarzmann, ein gebürtiger Tiroler, bei großen Unternehmungen dieser Art vielfach bewährt. Auch er arbeitete natürlich mit vielen, mehrfach wechselnden Dekorationsgehilfen.

Das Programm sah den Patronen des Doms entsprechend einen großen Marianischen Zyklus vor, erweitert um Darstellungen mit Bezug auf die beiden Heiligen

Stephan, den Erzmärtyrer und den Märtyrerpapst, wie den hl. Bernhard, und wurde sorgfältig durchdacht. Die Langhausbilder, die als Faden für die ganze Erlösungsgeschichte 24 Szenen aus dem Marienleben mit Vor- und Gegenbildern aus dem Alten Testament bringen, finden an den Chorwänden ihre Fortsetzung mit Tod, Begräbnis, Himmelfahrt und Krönung Mariens. Davor erscheint in der Höhe der Vierungskuppel das Lamm der Apokalypse über den Evangelisten und alttestamentlichen Vorbildern. Den Abschluß gibt in der Hauptapsis die Darstellung Gottvaters zwischen den neun Engelchören über den Aposteln, Kirchenvätern und Ordensstiftern; dazwischengeschaltet sind in den beiden Querarmen die Stephan- und Bernhardbilder. Die Kreuzform des Domes erwies sich in ihrer Raumgliederung als ideal zur Entfaltung des großzügigen Programms. Der gedankliche Bezug auf die einheitliche Idee hatte für alle Einzelbilder Geltung; der Zyklus umfaßt 123 Gemälde mit insgesamt 470 Figuren. Die Ausmalung schritt von Osten nach Westen fort. Schraudolph begann im Juni 1846 mit dem Haupt Gottvaters in der Ostapsis; 1847 wurde der Stiftschor fertig, bis 1850 das Querschiff. Im Winter sind jeweils die Kompositionen ausgearbeitet worden, nach deren Genehmigung dann die Kartons, Vergrößerungen und Farbskizzen in Öl. Die Langhausgemälde entstanden 1851–53, als letzte die der Westjoche. Die im Programm ersten Bilder sind also die zuletzt gemalten. Den Abschluß bildete das Votivbild Schraudolphs in der Vorhalle. Das historisierend Abgeleitete aus dem Umkreis Raffaels ist unverkennbar, während für die Dekoration eher das italienische 14. und 15. Jh. bestimmend waren (vgl. die Oberkirche von S. Francesco in Assisi).

Aufnahmen von den ausgeführten Wandbildern werden erst jetzt im Auftrage des Landeskonservators von Rheinland-Pfalz gemacht, sowie die Arbeitsgerüste das zulassen. Von sämtlichen Bildern liegt seit 1892 eine vollständige Photoserie nach den Entwürfen vor, die das Bischöfliche Diözesanmuseum in Speyer bewahrt. Wir sind daher in der Lage, bei einigen Kompositionen Entwurf und Ausführung nebeneinander zu stellen.

Von dem fertigen Werk waren die meisten Zeitgenossen stark beeindruckt. Die ersten kritischen Stimmen betrafen die damit verbundenen Beeinträchtigungen der alten Bausubstanz. Das allgemeine Urteil wandte sich erst gegen Ende des Jahrhunderts gegen diese Kirchengemälde.

Wir stehen indes vor der Wirklichkeit der Gesamterscheinung des Dominnern und erkennen das Mißverhältnis zwischen Architektur und Ausmalung. Die Eingriffe des 18. Jhs. in den Bestand hatte man 1843 unbedenklich hingenommen. Die Zumauerungen waren dem neuen Vorhaben eher förderlich, man setzte sie im Osthaus fort und schlug im Mittelschiff 1851 das Gurtgesims ab, um größere Malflächen zu gewinnen. Das rücksichtslose Vorgehen, wogegen schon Zeitgenossen Einspruch erhoben, verrät eine auffallende Verständnislosigkeit gegenüber der mittelalterlichen Architektur. Geltung hatte allein das eigene Vorhaben, dem der Bau mit seinen Wänden als Bildträger angepaßt wurde. Man ging noch weiter durch eine völlige Umdeutung des Vorhandenen durch die Malerei selbst.

Die Architekturglieder im Mittelschiff wurden in ihrer starken Plastik möglichst abgeschwächt, in die Fläche gedrückt, die kräftigen Formen durch das überspinnende Ornament zerfasert; sie hatten nur noch als Rahmen zu wirken. Aber auch die Mauer galt nicht mehr in ihrer mauerhaften Konsistenz, während andererseits die Fläche durch Anwendung perspektivischer Darstellungsmittel durchbrochen wurde. Die rippenlosen Kreuzgewölbe schließlich wurden durch gemalte Diagonalbänder über aufgeputzten Graten zerlegt, so daß ein Eindruck zustande kam, wie wir ihn von Bauten der italienischen Gotik und den nacheifernden romantischen Neuschöpfungen her kennen; auch der sternbestickte blaue Himmelsgrund des Mittelschiffs kommt offenbar von dort. In den Ostteilen setzte sich daneben eine Neigung zu Wirkungen durch, die man an römischen und byzantinischen Goldmosaiken schätzen gelernt hatte (vgl. J.I. Hittorf), daher der glatte Goldgrund an besonders betonten Stellen der Ostteile, wie der Vierungskuppel, dem Tonnengewölbe des Stiftschors und den Apsiden. Auch das Altarziborium von 1850/53 unter der Vierung verstellte in seiner Schwere den Raum eher als ihn zu sammeln wie der Baldachin nach Verschaffelts Entwurf von 1765 mit seiner elegant aufgelösten Bekrönung.

Bei alledem ist aber die Konsequenz zuzugeben, mit der alles Gegebene in den Dienst der einen Aufgabe des gedankenreichen Zyklus gestellt wurde. Sichtlich kommen alle diese Umdeutungen aus einer einheitlichen eigenwilligen Konzeption, – wenn wir aber den kaiserlichen Bau in seiner einzigartigen ursprünglichen Kraft suchen, so ist das Mißverhältnis nicht zu übersehen, in dem die Ausstattung des vorigen Jahrhunderts dazu steht. Was ist in dieser Situation zu tun? Wenn man nicht einem verständnislosen Purismus verfallen will, gibt es nur einen Kompromiß. So viel entfernen, wie nötig, um die salische Architektur wieder zur Geltung zu bringen; so viel schonen, wie möglich, ohne diese Architektur entscheidend zu beeinträchtigen. Wenn die Alternative bestünde: Architektur des 11. Jhs. o d e r Ausmalung des 19., könnte die Entscheidung kaum zweifelhaft sein! In dieser Schärfe gibt es aber nur einen Gegensatz der Ausmalung zu der Vorstellung, die wir von der Wirkung der Architektur haben, bzw. die in der 1. Hälfte unseres Jahrhunderts unbedingte Geltung hatte. Wir können nicht vorgeben, dem Geist der alten Architektur zu dienen, wenn wir eine ebenfalls nur zeitgebundene Auffassung durchsetzen wollen, die vermutlich eine kommende Generation wieder verwirft.

Daß man im Zeitalter des Historismus um 1850 ohne Rücksicht auf das historisch Gegebene vorging, mußte sich in der Zukunft rächen. Dasselbe dürften wir uns nicht noch einmal leisten. Wir haben ein besonderes Gefühl für die Schönheit des Werkstoffs, die von der Romantik als Eigenwert entdeckt und von der Werkbundbewegung vor einem halben Jahrhundert mit moralischen Kriterien zum Dogma erhoben wurde. Andere Zeiten haben aber, wie wir wissen, unbekleidete Steinwände im Innenraum als nackt und roh empfunden, zumal dann, wenn das Material ungleichmäßig war. Das gilt auch für die Zeit der Salier, die den Speyrer Dom bauten. Dieser erfordert also Innenputz und würde auch in gewissem Maße Ausmalung vertragen. Die vorhandene zu schonen, wo es angeht, wäre demnach schon ein Gebot

der Ökonomie. Wenden wir uns vom romanischen Bauwerk wieder der Malerei des 19. Jhs. zu, so müssen wir wohl bedauern, wenn nun die geschlossene Einheit der Konzeption gestört wird. Dieser Verlust würde aber durch die Erhaltung wesentlicher Teile in ihrem baulichen Zusammenhang gemildert. Eine Ablösung der großen Bilder auf transportable Platten, die technisch möglich wäre, würde keinen Ersatz bieten. Wir sind daher zur unvoreingenommenen Prüfung verpflichtet, wie weit die Bilder sich am Platz halten lassen, für den sie geschaffen sind.

792

Werner Bornheim gen. Schilling (Mainz):

Zur ursprünglichen Wandbehandlung in romanischen Kirchen am Rhein

Zwei Wandbehandlungen sind für den Mainzer Dom in seiner Frühzeit geplant bzw. bezeugt: Die erste mit einer Bilderfolge unter Erzbischof Aribio (1021 – 31), die zweite eine wohl rein ornamental-dekorative mit aufgemalten weißen Fugen auf rotem Grund, am Triumphbogen dies in gewechselten Farben. Diese ausgeführte zweite Fassung war die des romanischen Domes. Sie blieb das Prinzip der im wesentlichen erhaltenen ursprünglichen Wandbehandlung des Wormser Domes.

Zu Mainz und Worms tritt als dritter „Kaiserdom“ der Speyerer Dom. Dessen ursprüngliche bzw. romanische Wandbehandlung wurde bisher nicht ermittelt. Gefundene Reste eines starkroten Farbanstrichs auf romanischen Bauteilen können noch nicht datiert werden. Die Organe der Denkmalpflege wünschen eine sorgfältige und detaillierte Untersuchung der verschiedenen – bisher vier – in Rudimenten erkannten Putz- und Farbschichten. Die ursprüngliche Wandbehandlung des Speyerer Domes muß als symptomatisch für eine ganze Architekturgruppe, vor allem am Oberrhein, angesehen werden.

Die Frage lautet: War Speyer nach dem aribonischen Prinzip, d. h. nach dem spät-antik-byzantinischen, im Innern behandelt, oder nach dem neuzeitlich ornamental-dekorativen ohne das Primat figuraler Darstellungen?

Zweifellos war der Dom von vornherein für eine deckende Behandlung der Innenmauern gebaut. Zahlreiche Schriftquellen bezeugen die selbstverständliche Voraussetzung der dealbatio für den vorromanischen und romanischen Kirchenbau; aus der Speyerer Epoche z. B. ist sie für den Bremer Dom von 1068 zu nennen. Jantzen hat mit der Kennzeichnung von Mauer und Wand am Beispiel ottonischer Kirchen die beiden Wirkungsgrade gekennzeichnet; die Mauer bleibt bloße technische Vorstufe, die Wand ist der eigentlich erstrebte Fertigungsgrad als Grundlage für die letzte Behandlung im Sinne des Kirchengebäudes als himmlischem Jerusalem. Dies entspricht auch dem Neuplatonismus und dem sakralen Vollkommenheitsideal des hohen Mittelalters.

Im Gegensatz dazu hat das 19. Jahrhundert die vermeintliche Bedeutung der Stein-sichtigkeit kreiert. Die Entwicklung hierzu läßt sich seit dem zweiten Jahrzehnt genau verfolgen; noch das Handbuch von Dehio-Bezold (1887) bringt, wie viele jüngere und jüngste Kirchendarstellungen, für viele Kirchendarstellungen eine Wand-

aufteilung durch willkürlich gezeichnete Fugenraster im Sinne der Steinsichtigkeit. Der „Werkbund“ hat diese Anschauung bestärkt.

Die Geschichte der dekorativen Wandbehandlung der romanischen Kirchen am Rhein wurde noch nicht geschrieben. Es ist fraglich, ob sie noch geschrieben werden kann.

Von der Spätantike her haben sich die Möglichkeiten der Mosaizierung (Köln St. Gereon, Aachener Münster, Brauweiler, Maria Laach) als Technik für Wand- und Fußboden durchgesetzt, ferner die der Inkrustation (Lorsch, Maria i. Kapitol, Alpirsbach – hier vielleicht auch durch oberitalienische Einwirkung) sowie die des bemalten Putzes oder Mauergrundes. Der Putz wird in der Regel marmorglatt erstrebt. Antike Muster, wie z. B. das des Mäanders, gehen damit zusammen. Die Wandbehandlung selbst kann von der dünnen farbigen Lasur bis zur dicken Putzschicht reichen. Die Epoche Heinrichs IV., Heinrichs V. und Lothars von Supplinburg setzt eine glänzende Steinbearbeitung durch – von Lombarden unterstrichen –, die nur eine dünne Putz- oder Farbhaut verlangt (Speyer, Goslar, Maria Laach).

Eine weitere Wandbehandlung, die durch Marmorverkleidung, hat sich am Rhein noch im 13. Jahrhundert durch marmorimitierende Bemalung behauptet. Im 12. Jahrhundert läßt sich dazu die Freude am technisch gut behandelten Stein auch literarisch belegen (Suger von S. Denis).

Von der Antike her kann man, zunächst an untergeordneten Stellen, seit dem 10. und 11. Jahrhundert eine Wandbehandlung mit aufgemalten Quaderfugen nachweisen (Orléans, Vendôme, Rouen, Essen). Dies hat nichts mit technischen Ritz- oder Kellenfugen zu tun. Erst seit der Zeit Bernhards v. Clairvaux setzt sich die Fugenbemalung als totale Wandbehandlung durch. Deren erste Stufe ist weiß auf gelb, die zweite weiß auf rot.

Hierfür gibt es zahlreiche Belege, wie auch dafür, daß diese Fugen nicht den natürlichen Steinfugen folgten.

Gegenüber der um sich greifenden Fugenbemalung im 12. Jahrhundert läßt sich besonders am Niederrhein die transzendent gedachte Wandbehandlung mit figuralen Kompositionen weiter nachweisen. Diese im Kern noch „byzantinische“ Wandauffassung liegt vor allem dem Kölner Konservativismus. Hier behaupten sich auch antike Dekorformen, wie z. B. aufgemalter Schichtenwechsel (der nie den Naturstein zeigt, z. B. St. Pantaleon Köln, Hildesheim, Essen) länger als anderswo (Brauweiler Kirche). Der Mittelrhein vermittelt dagegen, wenn auch zögernd, zum Fugendekor, und der Oberrhein wendet sich seit dem 12. Jahrhundert entschieden der Fugenmalerei zu. Zwischenstufen – von Kautzsch leider nur am Rande vermerkt – sind charakteristisch. Die Zisterzienser, Prämonstratenser und danach die Bettelordenskirchen folgen dieser Richtung. Sie geht sogar auf Fensterverglasungen über (Marburg St. Elisabeth). Selbstverständlich steht eine geistige Konzeption hinter ihr.

Läßt sich im 11. Jahrhundert eine Vorliebe für ockerfarbene Wandgründe, und im 12. Jahrhundert eine sich steigernde für die rotfarbige Wandfolie (neben der blaufarbenen der transzendenten Richtung mit Figuralkompositionen) feststellen, so muß be-

rücksichtigt werden, daß diese rote Farbe nicht vom roten Sandstein des Materials herrührt, sondern ideell gemeint ist.

Es bleibt die Frage zu prüfen, ob gegenüber dem ockerfarbenen Wandgrund des 11. Jahrhunderts als dem einer unbedingten Sakralhaltung der rote Wandgrund ober-rheinisch-mittelrheinischer Kirchen des 12. und frühen 13. Jahrhunderts womöglich eine mehr imperial gemeinte Baugesinnung dokumentiert. Hierfür werden noch Untersuchungen angestellt.

In jedem Fall zeigt sich, wie sorgsam zu beachten ist, welche Innenhaut der Speyerer Dom besaß, und welche ihm unbedingt auch für die sogenannten tragenden Bauglieder wieder zu geben ist.

Rudolf Esterer (München):

Die Restaurierung des Speyerer Doms

Die praktische Denkmalpflege am historischen Objekt bedarf der kunstwissenschaftlichen Forschung als Grundlage und Ausgangspunkt ihrer pflegerischen wie gestalterischen Arbeiten. Sie muß ebenso umgekehrt ihre Arbeit, soweit sie dies vermag, in den Dienst kunstwissenschaftlicher Forschung stellen. Die Aufgaben und Zuständigkeiten beider Disziplinen müssen aber gegeneinander klar abgegrenzt sein. Der Denkmalpfleger sucht das Wesen des historischen Bauzustandes oder einer Einzelform sowohl aus zeit- und stilgebundenen wie aus überzeitlichen handwerklichen und werkstofflichen Gegebenheiten als Resultate verschiedenster geistiger und materieller Gestaltungskräfte zu erkennen, die ihnen Charakter und Ausstrahlungskraft verleihen. Diese Gestaltungskräfte, soweit heute noch möglich, bei seiner Wiederherstellungsarbeit wieder formbildend wirksam zu machen, muß Ziel und Methode der Denkmalpflege sein.

Der Speyerer Kaiserdom ist nicht im unveränderten Zustand seiner Erbauungszeit auf uns gekommen sondern weist salische und spätbarocke Bauteile auf, die schon Neumann mit weitgehender Einordnung seiner Wiederaufbauarbeit in den salischen Bestand zu einheitlicher Raumwirkung zu binden versuchte.

Die Renovierung des Domes geht nicht von Analogien und vorgefaßten Meinungen über frühere Bauzustände aus, sondern tastet sich durch Freilegungsversuche vom Kleineren und Problemloseren zum Größeren und Problematischeren fortschreitend zu endgültigen Entscheidungen mit dem handwerklichen Ziele vor, die beteiligten Handwerker an diesen Werstattversuchen zu den für die weiteren Arbeiten erforderlichen Höchstleistungen praktisch zu schulen.

Demus eröffnet die Diskussion mit der Erklärung, daß es nicht richtig sei, von einem „Lager“ der Kunsthistoriker zu sprechen, daß es sich hier nicht um „Lager“ – Architekten gegen Kunsthistoriker – handeln könne, sondern vielmehr um Menschen, die gemeinsam um ein Denkmal bemüht seien. Es sei aber klarzustellen, daß die Forschungsarbeit die Grundlage der Denkmalpflege bilde; man müsse *untersuchen* ehe man etwas versuche!

Er schlägt vor, die Referate des Vormittags in einer gemeinsamen Diskussion zu behandeln, da ihnen allen zwei Gesichtspunkte zugrunde liegen: die vorgenommenen wissenschaftlichen Untersuchungen und die denkmalpflegerischen Probleme zu den einzelnen Teilen des Baues. Er stellt das folgende, allgemein angenommene Programm auf:

1. Wiederherstellung des alten Niveaus, d. h. Tieferlegung, wobei besonders die Frage der bereits angebrachten neuen Basen in den Seitenschiffen eine Rolle spielt.
2. die architektonische Gliederung (Vierungspfeiler, Kuppel, Querschiff, Gesims), und damit verbunden die Frage der Malereien, wobei schon im voraus zu sagen sei, daß die Dekoration als Ganzes schon auf Grund der bis jetzt vorgenommenen Arbeiten nicht zu erhalten ist.
3. die Oberflächenbehandlung. Frage nach dem ursprünglichen Verputz; Schlemme oder Lasur? Behandlung der Wand und der struktiven Teile.

Ehe sich die Diskussion dem aufgestellten Programm zuwendet, ergreift *Thümmler* das Wort zu der grundsätzlichen Erklärung, daß im Gegensatz zu der hier heute verschiedentlich vertretenen Meinung Wissenschaft und praktische Denkmalpflege niemals als Gegensatz aufgefaßt werden dürften, sondern daß vielmehr der Denkmalpfleger und der Bauhistoriker aufs engste zusammenarbeiten müßten. Fragen von Bedeutung, wie sie in Speyer auftreten, können nur von einem Gremium in gemeinsamer Arbeit entschieden werden und unmöglich dem guten Willen des Einzelnen überlassen bleiben. Er weist auf das Beispiel der unsachgemäßen Wiederherstellung von Hildesheim hin und erinnert an die während des Internationalen Frühmittelalter-Kongresses 1954 dort von maßgebender Seite erhobenen Vorwürfe der Fälschung historischer Tatbestände. Die Voraussetzung für gute Wiederherstellung sei das wissenschaftliche Studium des Tatbestandes.

Domkap. *Weindel* betont, daß das Domkapitel nicht planlos zur Restaurierung geschritten sei; nach Fertigstellung des 1. Joches seien 25 Personen, Architekten und Kunsthistoriker, darunter der zuständige Denkmalpfleger, befragt worden, die alle ihre Zustimmung geäußert hätten. Darauf erst sei man endgültig an das nördliche Seitenschiff gegangen.

Kreisel erklärt, daß es vor allem darauf ankomme, daß eine Methode eingehalten werde, bei der die Interessen der Kunstgeschichte gewährleistet werden, wie es ja jetzt bei den kommenden Arbeiten in Speyer durch Bildung der wissenschaftl. Kommis-

sion geschehen sei. Bisher sei der Architekt sozusagen empirisch vorgegangen, wenn auch mit der Wegnahme der dekorativen Malereien in den Seitenschiffen schon eine Art Entscheidung gefallen sei. Die Tieferlegung dagegen sei durchaus noch durchzuführen, wie überhaupt eine Synthese der Auffassungen von Architekt und Kunsthistoriker sicherlich zu erzielen sei.

Auch *Grundmann* warnt davor, einen Gegensatz Kunsthistoriker – Architekt aufzustellen, da das Zusammengehen beider erst die eigentliche Denkmalpflege bedeute. Der Architekt müsse auf die Anliegen der Forschung Rücksicht nehmen, die Fundberichte, Grabungsjournale müßten sorgfältig geführt werden können, wie auch Gelegenheit zu genauer Untersuchung von Einzelfragen wie z. B. der des Putzes gewährleistet werden müsse. Es handele sich in diesem Falle vor allem darum, daß die Wissenschaft die Beruhigung haben könne, daß das von ihr Erarbeitete auch berücksichtigt werde, daß nicht plötzlich ein *fait accompli* geschaffen sei, das keine Änderungen mehr zulasse.

Nach diesen grundsätzlichen Ausführungen wendet *Demus* die Diskussion dem 1. Punkt zu: der mit der Wiederherstellung des ursprünglichen Niveaus verbundenen Tieferlegung. Er faßt noch einmal zusammen, daß nach den Darlegungen Kubachs das ursprüngliche Niveau der Schiffe leicht ansteigend im Westen 70 cm und im Osten 25 cm tiefer lag, was zwar im Osten vielleicht, aber keineswegs im Westen irrelevant sei, da es 7,5–8 % der Gesamthöhe ausmache, was sowohl für die Proportion als auch für den Raumeindruck im ganzen wesentlich sei. Da *Esterer* selbst auch diese Tieferlegung wünsche, stehe ihr an sich nur die finanzielle Schwierigkeit entgegen. Doch solle man jeden Versuch machen, schon jetzt zu dieser Tieferlegung zu kommen und sich nicht mit einem Provisorium begnügen. *Medding* erklärt, daß die Frage noch offen sei, da ja der Fußboden unter allen Umständen erneuert werden müsse. *Grundmann* schließt sich der Warnung vor einem Provisorium an und weist auf die Basen hin, die doch, wenn es sich wirklich um ein Provisorium handele, nicht nötig gewesen wären. *Esterer* erklärt sich grundsätzlich derselben Ansicht und meint, daß den Basen zuviel Gewicht beigemessen werde; sie seien nur ein Versuch! Da es ihm möglich gewesen sei, Versuche im Großen durchzuführen, habe er diese Methode auch angewandt; er hätte nie daran gedacht, die Basen anfertigen zu lassen, wenn nicht die Neumann'schen Sockel vorhanden gewesen wären, die er habe wegbringen wollen. Vor der endgültigen Festlegung des Zustands habe er versuchsweise die Basen machen lassen, zugleich auch als Schulungstätigkeit für den Steinmetzen. Er habe es sich gestattet, in den Seitenschiffen auszuprobieren, was diese Basen für den Raum ergeben, jedoch sei dieser Zustand keineswegs verbindlich. Vielmehr solle endgültig erst entschieden werden, wenn das Mittelschiff ausgerüstet sei. Er geht in diesem Zusammenhang noch einmal auf den in seinen Ausführungen am Vormittag vertretenen Gedanken des Werkversuchs ein, d. h. des Versuchs nicht durch zeichnerische Entwürfe oder Modelle, sondern am Bau selbst. Im Hinblick auf das Niveau vertritt er auch die Ansicht, daß die ideale Lösung die Tieferlegung auf den alten Zustand sei.

Thümmler schlägt vor, doch wenigstens in zwei Jochen den Fußboden herauszunehmen, um die Wirkung des alten Zustandes zu erzielen.

Die Frage *Schönes* nach der Anzahl der angefertigten Basen wird von *Verbeek* mit 44 beantwortet. Min. *Orth* betont, daß für ihn die Tieferlegung des Niveaus von vorneherein im Programm der Wiederherstellungsarbeiten gestanden habe und daß er sie ausdrücklich in den Vertrag des Domkapitels mit dem Staat zusätzlich aufgenommen habe, um ihre Durchführung zu gewährleisten. Sie werde im Zusammenhang mit der Fußbodenerneuerung in Angriff genommen werden, allerdings auf Grund des Finanzproblems vielleicht in einer zweiten Etappe.

Domkap. *Weindel* gibt die Stellungnahme des Domkapitels bekannt, innerhalb dessen es von Anfang an Vertreter der Wiederherstellung des alten Niveaus gegeben habe. Dieser Plan stelle zweifellos ein dringliches Anliegen dar, das man aber vielleicht aus äußeren Gründen zurückstellen müsse – zusammen mit der Erneuerung des Fußbodens. *Esterer* fügt noch hinzu, daß man vor der Tieferlegung das damit entstehende neue Verhältnis zwischen Mittelschiff und Königschor modellmäßig prüfen müsse. Abschließend faßt *Demus* zusammen, daß von allen Seiten der Wunsch bestehe, das alte Niveau wiederherzustellen, so daß hierbei kaum andere als finanzielle Schwierigkeiten beständen.

Er geht dann zum nächsten Punkt über: der architektonischen Gliederung. Er führt aus, daß die Entfernung der Verstärkung der Vierungspfeiler befreiend wirken werde, da der Vierung damit die ursprüngliche Proportion wiedergegeben wird. Auch die Öffnung der Chorkapellen stelle eine Maßnahme dar, die nur zu begrüßen sei. Zu wünschen sei auch, daß der Kuppel ihre ursprüngliche Akzentuierung wiedergegeben werden könne. Hier seien dann allerdings schon wesentliche Eingriffe in die Schraudolph'schen Dekorationen zu machen, ebenso wie bei der vorgesehenen Wiederherstellung der ursprünglichen Wandstruktur des Querhauses, so daß es schwer sei sich vorzustellen, wie man hierbei irgendwo aufhören könne. Noch schwieriger werde das Problem der Erhaltung der Schraudolph'schen Bilder bei der Betrachtung des Gesimses. Durch die bereits erfolgten Untersuchungen am Bau wissen wir genau, wo das Gesims saß; jeder Versuch, es als zunächst an anderer Stelle geplant anzunehmen, ist reine Theorie und angesichts des Tatbestandes bedeutungslos. Das Gesims verlief durch den unteren Teil der Fresken, so daß es sich hier um ein Entweder-Oder handelt: wenn man die Ansicht vertritt, daß das Gesims für die Wirkung des salischen Baues wesentlich ist, kann man die Fresken des Mittelschiffs nicht an dieser Stelle erhalten.

An die Ausführungen *Verbeeks* vom Vormittag anschließend betont *Grundmann* die Schwierigkeit einer Entscheidung über den Verbleib der Fresken und die Verantwortung, vor die sich die Denkmalpflege gestellt sehe. Es müsse sorgfältig geprüft werden, ob sich ein Verbleiben der Bilder im Mittelschiff ermöglichen lasse, wobei auch die Schwierigkeit ihrer späteren Unterbringung und Wiederverwendung zu bedenken sei. Auch *Thümmler* ist der Meinung, daß diese Frage nicht ohne Versuche, etwa an zwei Jochen nebeneinander, gelöst werden könne, und wenn der neue Zu-

stand unbefriedigend sei, solle man lieber den historischen Zustand belassen. Er macht jedoch darauf aufmerksam, daß das Gesims für die Proportionsfrage des salischen Baues von entscheidender Bedeutung sei. *Schöne* erklärt, daß er sich durchaus der Meinung Verbeeks, daß man auch dem 19. Jh. Respekt schulde, anschließe, daß aber bei allen Überlegungen grundsätzlich die Qualitätsfrage entscheidend mitsprechen müsse. Sie sei auch schon für den Verbleib der Bilder maßgebend, nicht erst für die Aufbewahrung nach der Abnahme. *Demus* schließt sich dieser Äußerung *Schönes* an und führt weiter aus, daß jetzt nur noch von den Fresken des Mittelschiffs gesprochen worden sei, während man die Gemälde im Querhaus, in der Kuppel, die gesamte dekorative Malerei sowohl im Mittelschiff wie in den Seitenschiffen ja ohne weiteres aufgeben wolle bzw. dies bereits getan habe. Es sei schon jetzt sehr fraglich, ob die Bilder des Mittelschiffs ohne das rahmende dekorative Gerüst überhaupt lebensfähig seien. Anschließend faßt er dann als Ergebnis zusammen, daß die Frage der Wiederanbringung der Gesimse und Entfernung der Bilder des Mittelschiffs erst nach Versuchen am Objekt zu entscheiden sei.

Die Diskussion wendet sich dann dem nächsten Punkt zu: der Oberflächenbehandlung. *Demus* schildert zunächst den jetzt in den beiden Seitenschiffen hergestellten Zustand: Verputzung der Wandflächen und Gewölbeflächen, Freilegen der struktiven Teile aus völlig unregelmäßigen, auch farbig zufällig zusammengefügtten Steinquadern. Er stellt die Frage, ob dieser Zustand experimentell oder endgültig zu denken sei. *Grundmann* fordert, daß vom Standpunkt der Denkmalpflege her gesehen zunächst einmal alles untersucht werden müsse, was den ursprünglichen Zustand klären helfe. Er selbst könne sich nicht vorstellen, daß der jetzige Zustand der freigelegten Teile der ursprüngliche sei. *Demus* führt weiter aus, daß, selbst wenn wider alles Erwarten die Schreckigkeit des Steines dem Original entspräche, das Quaderwerk im 19. Jh. durch Verbreiterung der Fugen so in seinem Bestand angegriffen und in seiner Wirkung verändert sei, daß die jetzige Wirkung keinesfalls befriedigend genannt werden könne. Er selbst sei aber außerdem der Überzeugung, daß sie niemals bestanden habe und daß der Stein von Anfang an nicht sichtbar war.

Dazu legt *Esterer* dar, daß ihn diese Frage besonders beschäftigt habe und daß zunächst zu bedenken sei, daß ja der Dom überhaupt nicht mehr den salischen Zustand sondern den barocken aufweise. Es widerspräche seinem Gefühl, den Neumannschen Teil verfälschen zu wollen. Er sei der Meinung, daß der jetzige Zustand mit den zutage getretenen Mängeln aus den verschiedenen Eingriffen in den historischen Bestand vielleicht zu korrigieren sei, etwa mit einer farbigen Lasur. Doch könne man bei dem jetzigen Stand der Wiederherstellungsarbeiten zu keiner Entscheidung darüber kommen, sondern müsse abwarten, wie das Mittelschiff aussehe, wenn es nach der Beseitigung des Verputzes des 19. Jhs. ausgerüstet sei. Es ergäbe sich damit auch hier wieder die gleiche Situation eines zweiten Arbeitsganges. *Demus* macht darauf aufmerksam, daß damit aber auch hier die Gefahr eines Provisoriums geschaffen werde. Ein solcher „Großversuch“ sei zwar sehr schön, doch bestehe die Gefahr,

daß, wenn das Gerüst einmal abgebaut sei, kein neues aufgestellt werden könne. Die darauf von Min. *Orth* ausgesprochene Zusicherung eines neuen Gerüstes für die Fortführung der Arbeiten nimmt *Demus* mit Befriedigung zur Kenntnis. *Esterer* erklärt, daß es vielleicht nicht notwendig sein würde, das ganze Mittelschiff auszurüsten, jedoch müsse man soweit kommen, daß ein klarer Eindruck gewonnen werden könne. *Medding* macht noch darauf aufmerksam, daß der heutige Zustand nicht nur im Hinblick auf die vergrößerten Fugen nicht mehr das ursprüngliche Bild wiedergebe, sondern daß alte Zeichnungen von 1847 auch weitgehende Ausbesserungen des Mauerwerks selbst zeigen.

Der von Grundmann und Demus vertretenen Auffassung, daß die Pfeiler niemals so scheckig gewesen sein könnten, schließt sich auch *Thümmler* an. Er führt eine Reihe historischer Belege an und erwähnt besonders, daß z. B. St. Patrokli in Soest sogar außen aufgemalte Fugen hatte. Er kritisiert dann bei dem jetzigen Zustand der Seitenschiffe den mit den altertümlichen Pfeilern im Widerspruch stehenden exakten Verputz der Gewölbe. Dazu erklärt *Esterer*, daß dies der barocke Verputz sei, den man habe erhalten wollen.

Heydenreich legt die Wichtigkeit der historischen Dokumentation während der Wiederherstellungsarbeiten dar und richtet an alle Beteiligten die Bitte, doch alle Voraussetzungen für deren gewissenhafte und exakte Durchführung zu schaffen. Er gibt weiter dem Wunsche Ausdruck, daß der vorgesehene zweite Bauabschnitt, der die Tieferlegung und die Korrektur der Basen zur Aufgabe hat, nicht allzuweit hinausgeschoben werden möge. Min. *Orth* versichert, daß alles getan werden solle, um die Inangriffnahme auch der letzten Wiederherstellungsarbeiten in Speyer sobald wie möglich zu gewährleisten, wie auch selbstverständlich der Wissenschaft alle benötigten Hilfsmittel und Hilfskräfte zur Verfügung gestellt werden sollten.

Demus beendet die Diskussion, indem er seiner großen Befriedigung über die erzielten Ergebnisse Ausdruck gibt und schließt mit Worten des besonderen Dankes an den Minister. *Kauffmann* schließt sich ihm an, indem er ebenfalls vor allem dem Minister und dem Speyerer Domkapitel für ihre bereitwillige und tatkräftige Mitwirkung dankt. Er hebt das Außerordentliche dieser Beratungen hervor, in denen es möglich war, Probleme und Sorgen gemeinsam durchzusprechen, und schließt mit dem Wunsche, daß es nicht das letzte Mal gewesen sein möge, daß sich die Beteiligten an einem großen Werke in gemeinsamer Verantwortung zusammenfanden.

Forderungen der Gegenwart an die Denkmalpflege

Der Vortragende ordnete das reiche Material unter bestimmte Gesichtspunkte der verschiedenen denkmalpflegerischen Möglichkeiten.

Die erste Gruppe von Beispielen war dem Wiederaufbau von Kirchen im archäologisch-rekonstruierenden Sinne gewidmet, wobei Verbesserungen, Klärungen und Bereinigungen als gegenwartsbedingte denkmalpflegerische Forderungen entsprechend Berücksichtigung fanden.

Die zweite Gruppe beschäftigte sich mit dem Wiederaufbau von Kirchen in Verbindung mit technisch-liturgischen und neuzeitlich bedingten Abweichungen von der archäologischen Ausgangsform, wobei bewußte Eingriffe, wie sie sich bei hohen Verlustprozenten ergaben und damit grundlegende Veränderungen rechtfertigten, behandelt wurden.

Die dritte Gruppe war weltlichen kulturellen Gebäuden gewidmet, insbesondere Theatern, Museen, wobei Forderungen der Gegenwart für eine Wiederverwendung von entscheidender Bedeutung für die Umgestaltungen und Neugestaltungen waren.

Die vierte Gruppe wandte sich dem Problem der zahlreichen Schlösser und Großbauten und ihrer Wiederverwendbarkeit zu, wobei unter Berücksichtigung der gegenwartsbedingten Ablehnung gegenüber solchen repräsentativen Objekten auf Auswege eingegangen wurde, die gefunden werden müssen, um wenigstens die äußere Gestalt dieser Bauten im Stadtbild zu erhalten.

Die fünfte Gruppe betraf die öffentlichen Gebäude profaner Art, die besonders eindrucksvolle Möglichkeiten der Verwendung von alten Beständen mit bewußt neuzeitlicher Gestaltung vereinigten.

Der Vortragende vermied absichtlich, zu schematisieren oder bestimmte Grundregeln aufzustellen, sondern versuchte, am charakteristischen Beispiel, in Bild und Gegenbild, die Vielgestaltigkeit der Möglichkeiten aufzuzeigen, die einen weiten Spielraum für Lösungen offen lassen zwischen archäologisch eindeutiger Erhaltung bzw. Rückgewinnung des Originals oder Neugestaltung im Sinne des Originals unter Einbeziehung neuzeitlicher Baustoffe und Konstruktionen.

Er schloß im Hinblick auf die besondere Lage des geteilten Deutschland mit der von Ost und West gemeinsam unternommenen Wiederherstellung des Brandenburger Tores.

VORTRAGE AM 5. AUGUST 1958

Martin Gosebruch (Freiburg i. Br.):

Giottos römischer Stefaneschi-Altar und die Fresken des sog. „Maestro delle vele“ in der Unterkirche S. Francesco zu Assisi

Zwei wichtige Bestandteile des einstmals großen Giottowerkes der älteren Autoren, das vom Kardinal Jacopo Stefaneschi gestiftete Altartriptychon aus Alt S. Peter (heute Vatikanische Pinakothek) und die Fresken vom Vierungsgewölbe und rechten Querarm der Unterkirche S. Francesco zu Assisi, welche seit nun einem halben Jahr-

hundert auf Grund der Kritik durch Rintelen und A. Venturi für Giotto-Apokryphen gelten und ihrer mehr oder weniger empfundenen Stilverwandtschaft nach unter dem Notnamen des „Maestro delle vele d'Assisi“ zusammengehalten zu werden pflegen, sind von der „Wende in der Giottoforschung“ bisher nicht berührt worden, die in den dreißiger Jahren auf Seiten der deutschen Wissenschaft zu Korrekturen an Rintelens übermäßig von den Arenafresken bestimmtem Giotto-Bild geführt hat. (Rehabilitation der Franzlegende durch K. Bauch, neue Beschäftigung mit der „Navicella“ durch W. Körte). Noch immer lautet das gegen sie vorgebrachte Argument, sie stünden den Arenafresken nach an Monumentalität und plastischer Kraft, durch ihre Neigung zum Präziösen und durch die Weitschweifigkeit und Gedankenblässe der Erzählung. Nun ist keine Frage, daß die fragliche Bildergruppe vom Arenastil abweicht. Es weicht aber auch die Franzlegende ab, es weichen nach der anderen Seite Peruzzi- und Bardikapelle ab, was neuerdings Oertel veranlaßt hat, abermals einen Apokryphen abzuspalten. Wenig Werke blieben so vom Lebensgang eines großen Künstlers, der etwa vierzig Jahre der Schaffenszeit für sich gehabt hat und wohl dafür in Frage kommt, sich in einer Vielfalt von Stilphasen ausgedrückt zu haben. Darüber hinaus spricht zweierlei gegen Rintelens Urteil: 1. *Die Quellenlage.* Kein Giotto-Werk ist so gut bezeugt wie das Altartriptychon aus Alt S. Peter, das bereits 20 Jahre nach seiner Entstehung im Nekrolog des Stifters ausdrücklich als Giotto-Arbeit festgehalten ist und das nach der Notiz des zuverlässigen Grimaldi die Wappen des Stifters getragen hat. Nach wie vor trafe auf erhebliche Beweislast, wer die Identität der heute ausgestellten Tafeln mit dem Altarwerk der Quellen abstreiten wollte. Die Allegorien der Unterkirche von Assisi sind zwar erst durch Vasari ausdrücklich als Giotto-Werke bezeichnet und beschrieben worden – durch Ghibertis Erwähnung der Unterkirchenarbeiten mögen sie impliziert sein –, doch spricht der Umstand, daß sie sich an der bedeutendsten Stelle der Franziskuskirche befinden, nach wie vor gegen die Annahme von Schülerarbeit. All das würde aber noch nicht ausreichen, wenn nicht 2. die *hohe künstlerische Qualität* der fraglichen Bilder das entscheidende Argument abgäbe. Sie liegt in Assisi immerhin oberhalb der Martinsbilder des Simone Martini, des nach Giotto ersten Malers seiner Zeit. Dem römischen Altar, den schon Vasari ob besonderer Feinheit gerühmt hat, mußte selbst Rintelen zu immer erneuertem Staunen höchste Qualitäten des Technischen zugestehen, wobei er freilich vom „Glanz der Mache“ sprach und die Schönheit des Äußeren zur „Schlafheit“ des Inneren in Widerspruch setzte. Da es von heute aus schwer ist, dieses Urteil nachzuvollziehen, legt sich die Vermutung nahe, Rintelen habe hier spezifisch moderne Erfahrungen zurückprojiziert, die etwa im Expressionismus zum Sieg des Spirituellen über das Handwerkliche, des „Inneren“ über das „Äußere“ geführt haben. An Werken der Giottozeit kann solche Aufspaltung nicht nachgewiesen werden, der große Schöpfer wies sich stets als großer Handwerker zugleich aus. Von heute her scheint es generationsgeschichtlich wurzelhaft zusammenzuhängen, wenn Rintelen den feineren Giotto des römischen Altares und Vossler bestimmte Seiten des Dante'schen Paradiso negativ beurteilt haben.

Einige der spezifischen *Qualitäten* der fraglichen Bildergruppe: 1. Besondere, d. h. bei den besten Zeitgenossen nicht anzutreffende Feinheit der Details und der dinglichen Wiedergabe (aufgewiesen am Christusthron des Altars, am Kreuzgangsgebäude der Oboedientia in Assisi – Parallelen dazu bereits in der Franzlegende). 2. Genauigkeit der Raumangabe durch perspektivische Mittel (zentral konvergierende Teppichmuster auf Mittelbildern des Altares, die Lorenzettis Fußbodenkonstruktionen vorwegnehmen). Erspannung des Raums durch feinverschlungene, rhythmisch gegliederte Figurenketten (Engels-„Guirlanden“ auf der Franziskusglorie, Vorstufen dazu auf den entwickelteren Bildern der Franzlegende: Tod des Heiligen, Erscheinung in Arles). 3. An Stelle kantenharter Plastik, die von einem Zentrum her aufgewölbt ist, tritt eine verschmolzene Körperlichkeit der Bilddinge, die sich nach mehreren Seiten hin gleichsam „um die Ecke“ wendet. (Gepäckträgerin auf der „Flucht nach Ägypten“ – Assisi, Kameltreiber auf der „Anbetung“ – Assisi, Engel rechts außen auf demselben Bild, hierzu als Vergleiche Figuren aus der „Drusianaerweckung“ der Peruzzikapelle, zumal männl. Figur ganz rechts, aber auch der Hl. Franz von der „Stigmatisation“ der Bardikapelle). 4. Die Bilddinge stehen reicher und vielfältiger zusammen, ohne sich zu drängen, die Bilderzählung differenziert feiner und artikuliert genauer, die Farbe verfügt über neuen Reichtum an zarten Tönen (rosa, violett, grau-violett, weißlich-blau) und – der komplexeren Bildordnung entsprechend – neue Möglichkeiten rhythmischer „Verfugung“ (Petruskreuzigung, Franzglorie).

Datierung: Der zur Rechten kniende Heilige auf der Petrustafel des Altares konnte mit S. Pietro di Murrone identifiziert werden. Heiligsprechung 1313 gibt ein Datum a quo. Grimaldis Notiz, der Altar sei „circa annum 1320“ gemalt, erklärt sich nunmehr, denn der Gelehrte hat wohl das dem Petrus überreichte Buch mit dem „opus metricum“ gleichgesetzt, in dem Stefaneschi die Vita des Hl. Petrus von Murrone (Celestin V.) niedergeschrieben hat und das er 1319 dem Abt der Celestiner bei Sulmona zukommen ließ. Die Wahrscheinlichkeit ist groß, daß die anbetend kniende Figur in Scharlachrot von der linken Seite des Kreuzgangsgebäudes auf der Gehorsamsallegorie in Assisi den Kardinal Stefaneschi als Stifter darstellt, an dessen Bild vom römischen Altar (Christustafel) sie unmittelbar erinnert. Stefaneschi, der 1334 Kardinalprotektor der Franziskaner wurde, hat dem Orden stets nahegestanden. Nach Aussage des Bibliothekars von S. Francesco zu Assisi ist der gleiche Identifizierungsvorschlag soeben durch einen Franziskaner gemacht worden. Damit erhöht sich vom Historischen her die Wahrscheinlichkeit, daß Giotto, der in Rom mindestens zwei Werke für Stefaneschi arbeitete, seinen Auftrag für Assisi vom gleichen Stifter bekommen hat. Jedenfalls ist Stefaneschi eine Schlüsselfigur für die Giotto-biographie und das römische Altarwerk Schlüsselwerk für die Wiederherstellung des Lebenswerks des reiferen Malers. Kann man das Altarwerk dem Meister zurückgeben, so werden sich die Fresken der Unterkirche daran anschließen lassen. Bardi- und Peruzzikapelle folgen zeitlich darauf. Die Navicella, für die das Datum 1298 ziemlich sicher überliefert ist, wäre dann zwischen Franzlegende und Arenakapelle in einem früheren Romaufenthalt Giotto entstanden und markierte die Stilwende von der

ungestümen Gewalt der Franzlegende zum flächenstraffen, formdisziplinierten Bildbau der Arenafresken.

Diskussion

Schöne äußert starke Zweifel an Gosebruchs These. Qualitäten seien in den für Giotto beanspruchten Bildern zwar vorhanden, aber sie glichen Freiheiten und Reizen jener leichteren Art, wie man sie in der Kunstgeschichte immer wieder gerade bei Werken kleinerer Hände als Varianten großer und strenger Schöpfungen finde. Vor allem aber gelte sein Einwand der Methodø, das erprobte Mittel der Stilkritik beiseite zu legen und derartige Zuschreibungen im wesentlichen auf Qualitätserörterungen aufzubauen. Gosebruch erklärt, daß die Möglichkeiten der vergleichenden Stilkritik begrenzt seien, da ja auch die Peruzzikapelle kein gesichertes Werk Giotto sei. Gerade weil die Verschiedenartigkeit der einzelnen Stilphasen Giotto so stark herausgearbeitet sei, scheine ihm die methodische Aufgabe darin zu liegen, die gleichbleibende Qualität zu demonstrieren.

Edgar Lehmann (Berlin):

Saalraum und Basilika im frühen Mittelalter

Gegenüber der früher üblichen Vorstellung, daß die einschiffigen Kirchen nur um der Kleinheit willen „verhinderte Basiliken“ seien, haben die Grabungen und Bauanalysen der letzten Jahre immer deutlicher gezeigt, daß im gesamten westlichen und mittleren Europa eine breite Schicht einschiffiger „Saalbauten“ das Bild des frühmittelalterlichen Kirchenbaus bestimmt. Diese Saalbauten sind nach Größe und Rang keineswegs nur bescheidene Kapellen. Demgegenüber ist die Basilika, ja eigentlich die Säulenbasilika, die bevorzugte Form des Kirchengebäudes in nahezu allen Ländern am Rande des Mittelmeeres. Erst in Mesopotamien findet sich wieder ein „Herd“ von Saalbauten. Schon aus dieser Verbreitung ergibt sich, daß die Säulenbasilika als Kirchenraum des tragenden Grundes der hellenistischen Weltkultur in ihrer spätantiken Umformung bedarf. Wo dieser Kultur ein starkes eigenes Volkstum fremd gegenüberstand – in Europa das keltisch-germanische, in Mesopotamien das iranisch-altsemitische – vermochte die Säulenbasilika sich nicht durchzusetzen. Die Gebiete, in denen sich Basilika und Saalraum mischen – besonders Spanien, Gallien und Norditalien – bestätigen diese Theorie, die freilich durch einen direkten Einfluß spätrömischer Profanbauten auf die Saalkirchen in einigen Fällen in ihrer Geltung eingeschränkt wird.

Acht Saalbautypen lassen sich äußerlich in der Frühzeit unterscheiden:

1. Der Rechteckbau. Er ist wegen seiner Primitivität nach seiner Herkunft schwer zu beurteilen. Es klingt in ihm etwas von dem innerlich profanen Wesen der frühesten christlichen Kulträume nach.

2. Der Rechteckbau mit Rechteckchor. Er ist besonders häufig auf den Inseln und im nordwesteuropäischen Raum. Außerhalb dieses Gebiets tritt er im allgemeinen nur vereinzelt auf. In seinem Kerngebiet darf man ihn wohl als germanisch-sächsisch bezeichnen. Die Rechteckgestalt des Altarraums kann als Nachwirkung des germani-

schen Holzbaus verstanden werden, wobei die Ableitung aus germanischen Holztempeln nicht angenommen zu werden braucht.

3. Der Rechteckbau mit Apsis. Er könnte rein antiken Ursprungs sein, aber auch als „Barbarisierung“ der Basilika mit Apsis verstanden werden. Nach Herkunft und Verbreitung steht er der Antike näher als der Typus mit Rechteckchor. Neben den Kleinkirchen gibt es von diesem Typus einige Monumentalbauten, die in ihrer engen Anlehnung an spätromische Profanarchitektur (Trierer Basilika) auf die heiligende Person Konstantins hinweisen, also vielleicht als „Thronsäle Christi“ aufzufassen sind. Mit St. Pantaleon zu Köln und seinen Nachfolgebauten reicht diese Gruppe bis ins 10./11. Jahrhundert hinein.

4. Der Rechteckbau mit Apsis und seitlichen Flügelräumen. Er findet sich vor allem in den Alpengebieten, anscheinend erst seit dem 7. Jahrhundert. Doch trifft man ähnliche Flügelräume in Spanien und England nicht nur an Sälen, sondern auch an Basiliken und Kreuzkirchen. Vielleicht leiten sich diese Flügelräume aus den ostchristlichen Pastophorien her und dienten als Reliquien- und daher auch als Begräbniskapellen.

5. Der Rechteckbau mit drei Apsiden. Der sog. Graubündener Typus ist vielfach behandelt worden. Er dürfte aus dem ostchristlichen Bereich über Oberitalien nach Graubünden gekommen sein, von wo aus er den Rhein abwärts bis nach Holland ausgestrahlt hat.

6. Der echte Kreuzbau. Er gehört als Gemeinde- oder Klosterkirche zum Thema, nicht als Memorialbau, für den die einschiffige Form auch im Mittelmeergebiet im allgemeinen selbstverständlich ist. Fundamente allein lassen oft nicht deutlich entscheiden, ob der Bau als echter Kreuzbau oder als Saalraum mit seitlichen Annexen anzusehen ist. Auch Übergänge kommen vor.

7. Der einschiffige Kreuzbau mit durchgehendem Querschiff. Er ist wohl nur als „Barbarisierung“ des Vorbilds von Alt-St. Peter in Rom oder der Querschiffbasiliken des griechisch-balkanischen Raums zu verstehen.

8. Der Rechteckbau mit Apsis und querhaus- oder querturmartigem Westbau. Das in Braunschweig (St. Jakob) neu aufgefundene 4. Beispiel beweist die „Echtheit“ dieses Typus. Die Verbindung des Saalbaus mit einer westwerkartigen Ergänzung betont die Bedeutung des Saalbaus noch in karolingischer Zeit.

Die Dorfkirchen sind als die lebendigen Zeugen dieser frühmittelalterlichen Grundschicht unserer Kirchen anzusprechen. Noch im späten 12. Jahrhundert bauten sich in Mitteldeutschland gewachsene Städte ihre Marktkirchen als große Saalbauten.

Wenn in der Basilika des frühen Mittelalters etwas vom spätantiken Raumempfinden nachwirkt und in den wenigen monumentalen Sälen klarer das spätromisch-profane Vorbild, so ist der Saalraum des Frühmittelalters im wesentlichen doch der Ausdruck der „Barbarisierung“ der Mittelmeerkultur durch die neuen Völker West- und Mitteleuropas.

H. Erich Kubach (Speyer):

Eine verschwundene spätromanische Kirche der Maasgegend

Eine Zeichnung im Kupferstichkabinett der Stadt Lüttich aus der 1. H. des 16. Jh. (Wasserzeichen nach Briquet zuerst 1587 in Saarb. nachgewiesen) stellt laut Inschrift die Marienkirche in Huy dar: Ostansicht einer spätromanischen Kirche mit Vierungsturm, Querhaus-Kapellen und dreigeschossiger Apsisgliederung mit Zwerggalerie. Ein Vergleich mit benachbarten Kirchen (Xhignesse, St. Séverin-en-Condroy) und niederrheinischen Apsiden (Köln, Bonn, Koblenz, Maastricht) erweist die Authentizität der Zeichnung und den engsten Zusammenhang der Kirche mit Bauten nach Mitte des 12. Jhs. an Niederrhein und Maas. Einzelheiten entsprechen „Sehgewohnheiten“ des 16. Jhs. (Balustersäulen).

Problemstellung: die heutige Kirche ist ein Bau des 14./15. Jhs., unter dem eine 1066 datierte, beim gotischen Bau zerstörte und 1906 wiederhergestellte Krypta liegt; deren Grundriß paßt nicht zur Kirche der Zeichnung; wie soll außerdem der Zeichner des 16. Jhs. eine so genaue Kenntnis der spätromanischen abgebrochenen Kirche erlangt haben? Eine Bildüberlieferung durch eine Ansicht der Kirche von Huy auf dem Epitaph des Bischofs Heinrich I. von Lüttich ist kaum denkbar, da dieser 1091 gestorben ist.

Es muß daher angenommen werden, daß die Beschriftung des Blattes irrt, d. h. daß eine andere (heute nicht mehr bestehende) Kirche dargestellt ist, die vermutlich an der mittleren Maas zu suchen wäre.

Diskussion

Schmoll gen. Eisenwerth schließt es auf Grund des ruinösen Zustandes der dargestellten Kirche aus, daß die Zeichnung nach der Darstellung des Epitaphs hergestellt sein könne. Der Vorschlag von Klewitz, daß es sich um eine auf Grund anderer Unterlagen hergestellte Rekonstruktion handeln könne, findet keine Zustimmung, vielmehr macht Großmann auf gewisse Einzelheiten, wie die Fensterformen, aufmerksam, die nur von einem vorhandenen Bauwerk kopiert sein können. Esser regt an, zu untersuchen, welche andere Kirche der Maasgegend in der fraglichen Zeit abgerissen wurde.

Hans Kunze (Elkerhausen):

*Die Baugeschichte der Kathedrale von Chartres
nebst Rekonstruktion ihres Urentwurfs*

1. Bauverlauf. Da der Ostabschluß des Fulbertbaues völlig massiv zu denken ist wie in Vignory und das Domkapitel zunächst den Westbau als Notkirche benutzen konnte, wird man zuerst an die alte Apsis den inneren Teil des neuen Langchores angeschlossen haben, über dem Triforium in Höhe des alten Apsisgewölbes provisorisch abgedeckt. So konnte wenige Jahre nach dem Brande der Dienst im Chor für

das Kapitel wie in den alten Kapellen für die Pilger wieder aufgenommen werden. Nach Vollendung des Langchores errichtete man die Vierung und die vier östlichen Joche des Langhauses in voller Höhe. Dann wurden die Kreuzarme auf neuen Fundamenten in Angriff genommen. Darauf ging man zurück nach Osten, vollendete den Langchor, führte den Obergaden des Langchores mit einem stilistisch jüngeren Strebewerk aus (Übergangsform an der Ostwand des Querhauses) und ersetzte die alte Apsis samt Kapellen durch die jetzigen. Der Kapellenkranz erweist sich als der jüngste Bauteil durch die Formen, die andersartige Sockelgestaltung und die höhere Lage des Dachgesimses. Zuletzt wurden die Querhausfassaden vollendet.

2. Der ursprüngliche Gesamtentwurf. Die Strebepfeiler des Langhauses, von ungewöhnlicher Stärke, sind als Turmstrebepfeiler entworfen, weil das Untergeschoß aller Fassadentürme nichts anderes als ein gewöhnliches Seitenschiffsjoch sein sollte. Wo man ebenso starke erwartet, an den Querhausfronten, sind sie schwächer. Denkt man sich die Vorhallen weg, so wären die Strebepfeiler sogar unten schwächer als oben, weil ihnen die drei Portale nicht mehr Platz lassen. Versetzt man die drei Portale der Südfassade in den Querschnitt des (breiteren) Langhauses, so lassen sie zwischen sich Platz für Strebepfeiler von derselben Stärke wie am Langhaus, und ebensolche könnten sich an den Querhausfronten erheben, wenn diese, wie an der Nordfassade ursprünglich vorgesehen, nur ein Mittelportal gehabt hätten. Auch im Aufriß passen sich die Portale den Langhausausmaßen an, indem Figurensockel und Kämpfer sowie Fußpunkt und Scheitel der Wimperge in derselben Höhe liegen wie an den Strebepfeilern die entsprechenden vier Gesimse und Wasserschläge. Deren ungewöhnlich große Zahl (vgl. dagegen den Langchor) erhält also erst durch die Rekonstruktion der Fassade ihren Sinn. Die West-Rose, die jetzt für die Gewölbe zu hoch sitzt, würde dann, wie es der Entwurf vorgesehen haben muß, den Raum zwischen der Oberkante des Triforiums und dem Dachgesims und zwischen den mittleren Strebepfeilern genau ausfüllen.

3. Planwechsel. Die Rose war weitgehend vorgearbeitet, als man sich entschloß, die alte Westfassade beizubehalten. Die Verbindung mit den Ostjochen des Langhauses wurde durch drei sukzessiv von Ost nach West schmaler werdende Joche hergestellt. Die begonnenen Portale wurden in den Querhausfassaden verwendet, wo das typologische Marienportal schon stand, und durch zwei weitere ergänzt. Die Änderungen des ursprünglichen Entwurfs machten die Vorhallen notwendig. – Die (noch nicht veröffentlichte) Rekonstruktion der ersten Reimser Westfassade erweist sich in allen wesentlichen Punkten als Weiterbildung der Chartreser und als Vorstufe der Amiensener. Statistisch ist der Gesamtentwurf der Reimser Kathedrale als eine (vielleicht von einer Gutachterkommission für notwendig gehaltene) Verbesserung des Chartreser Entwurfs zu betrachten. Das gäbe u. a. eine einleuchtende Erklärung für den Verzicht auf den großartigen Urentwurf für die Fassaden der Kathedrale von Chartres.

*Julius Baum (Stuttgart):
Der weiche Stil und sein Ende*

In der deutschen Kunstgeschichtsschreibung hat sich seit etwa 50 Jahren für die Werke des Stiles zwischen 1350 und 1440 die Bezeichnung „weicher Stil“ herausgebildet. Diese Terminologie ist bezüglich der Werke des beginnenden 15. Jahrhunderts nicht glücklich gewählt. In der Kunst seit 1350 ist nicht zu verkennen, daß, unter der Einwirkung des schwarzen Todes und allgemeiner politischer und sozialer Umwälzungen, sich der Menschheit ein Gefühl der Ohnmacht bemächtigt, das sich deutlich von der mystischen Frömmigkeit unterscheidet, die im vorausgegangenen Zeitalter unter der Einwirkung von Meister Eckhart, Tauler und Seuse das Gemüt des Volkes erfüllte. Die Kunst im Zeitalter der Mystik war durch eine weitgehende Entkörperlichung gekennzeichnet. Das Leibliche verlor jegliche Geltung, Körper und Gewand schmolzen zu einer Einheit zusammen; die Figuren wurden überschlank; es wurde nur Wert auf den seelischen Ausdruck in Köpfen und Gebärden gelegt. Nach 1350 verlieren in Malerei und Skulptur die einzelnen Gestalten jegliche Kraft; sie wirken massig und weich. (Anbetung der Könige aus der Frauen- und Sebalduskirche in Nürnberg, um 1351 und 1361; ferner die klugen und törichten Jungfrauen am nördlichen Chorportal des Heiligkreuz-Münsters in Schwäbisch-Gmünd, 1351; die Mutter Gottes des von der Parler-Werkstatt geschaffenen Südportals des Augsburger Dom-Ostchors, um 1365; das von Peter Parler selbst geschaffene Grabmal des Königs Otakar I. im Dom zu Prag, 1377; Figuren vom südlichen Westportal des Kölner Doms, wohl unter der Einwirkung von Heinrich Parler seit 1387 entstanden, und die Mutter Gottes vom Baseler Fischmarkt-Brunnen, um 1390).

Daß diese Werke des weichen Stiles sich nicht auf Deutschland beschränken, zeigen Beispiele aus Italien wie das Grabmal des Marco Cornaro († 1367) in S. Giovanni e Paolo in Venedig und der Lettner von S. Marco von den Masegne (1394), sowie sogar noch ein so spätes Werk wie der Stephanus des Ghiberti an Or San Michele in Florenz (1426), der wie ein Vorbild der Apostel von Peter Vischer am Sebaldus-Grab wirkt, die ihrerseits auf die Nürnberger Werke des weichen Stiles um 1360 zurückgehen.

Die entscheidende Wandlung schafft Claus Sluter mit seinen Bildwerken für die Kartause von Dijon, die in der Zeit um 1400 entstehen. Zwar ist die Faltengebung, wie etwa der Moses des Kalvarienberges zeigt, formal sehr weich; aber sowohl die Figuren des Brunnens wie auch die zeitlich vorausgehende Mutter Gottes vom Portal der Kapelle der Kartause zeigen eine neue Festigkeit und stolze Haltung, die den weichen Figuren der vorangegangenen Zeit fehlen. An der Verkündigungsmaria aus Großlobnitz in Wiesbadener Privatbesitz, den Eriskircher trauernden Marien in Rottweil und ähnlichen Schöpfungen ist diese Wandlung unmittelbar nach 1400 festzustellen. Auch an den sog. Schönen Madonnen läßt sie sich verfolgen. Die Gegenüberstellung einer Heimsuchungsgruppe in Reutlingen mit Hermann und Reglindis in Naumburg zeigt, wie die neue Kunst unbewußt und ungewollt auf die stolzen Werke der Hochgotik zurückgreift. Die klugen und törichten Jungfrauen der Straßburger

Domfassade im Verein mit gleichzeitigen Werken des Giovanni Pisano gegen 1300 lassen erkennen, wie die Monumentalität der Hochgotik allmählich einem kraftloseren Stile weicht, der um 1330 besonders in Deutschland in die oben erwähnte von der Mystik beeinflusste Kunst einmündet.

Max Hasse (Lübeck):

Die Fassung mittelalterlicher Holzbildwerke

Es gehört zum Wesen der farbigen Skulptur, daß innerhalb eines Bildwerks die Intensität der plastischen Vorstellung ständig wechselt, denn ganz offensichtlich wird der plastische Gehalt verstärkt oder geschwächt, je nachdem die Partie mit dunkleren oder helleren Farben bemalt ist. Die Vergoldung erweckt den Eindruck, das Bildwerk sei aus dem Material Gold, während die Farbe selten bestimmte Materialvorstellungen aufkommen läßt. Die verschiedenen Farbwerte machen selbst komplizierte Zusammenhänge am Bildwerk leicht überschaubar, am wirkungsvollsten, wenn man Farbe gegen Farbe setzt, wenn man also innerhalb eines verhältnismäßig geschlossenen Umrisses bleibt. Auf Grund dieser besonderen Gegebenheiten mußte sich eine eigene Bildlogik entwickeln, der Schnitzer hatte stets die Farbe als ein mitbildendes Element in Rechnung zu stellen.

Im frühen Mittelalter ging zunächst die stärkste Faszination vom Material, vom Gold aus und nicht von der Farbe. Für die Geschichte der farbigen Holzsulptur war es daher ein bedeutsamer Augenblick, als man der Farbe zubilligte, sie könne den magischen Goldzauber noch erhöhen, als man den Gesichtern und Händen der goldenen Figuren eine natürliche Farbe gab.

Die Fassungen des 11. und 12. Jahrhunderts sind von einer hohen stilisierenden Kraft, denn der Faßmaler konnte die geschnitzten „Schattenlinien“ nach Belieben durch farbige oder schwarze Linien verstärken oder ergänzen. Nur gelegentlich hat man offenbar auf die stilisierende Überzeichnung der Figur verzichtet.

Im 13. Jahrhundert gewann die Skulptur, und damit auch die Farbe, eine natürliche Freiheit. Die farbigen Kontraste wurden sehr bewußt gegeneinander ausgespielt, so daß die Figuren in ihren farbigen Kleidern wie in Schalen standen. Immer wieder überraschen die Fassungen dieser Zeit durch die Fülle der Details. Man überließ sich einer ganz natürlichen Schmuckfreude. Fast überscharf wurden alle jene Details eingezeichnet, die die Figur auf eine natürliche Weise gliedern sollten, ebenso die Einzelheiten im Gesicht. Diese gezeichneten Details gaben den Figuren eine Strenge mit, die vom Plastischen her nicht ohne weiteres zu vermuten wäre.

Hatte man bisher die Farben in etwa gleicher Weise benutzt, wie man es von der Malerei her gewohnt war, so war der Faßmaler seit etwa 1300 in der Wahl der Farbe, des Farbtones und der Farbklänge weitgehend festgelegt. Die Beschränkung auf wenige Hauptfarben und das Gold, das die emailhaft glänzenden Farben miteinander verband, hat den Bildwerken des späten Mittelalters ihre Geschlossenheit verliehen und sie davor bewahrt, allzu leibhaftig zu wirken.

Die Fassungen des 14. Jahrhunderts sind insbesondere auf ein Bildthema oder sogar auf einen ganz bestimmten Bildtypus abgestimmt, reich vergoldet, aber im Detail zurückhaltend oder von erlesener, oft goldschmiedehafter Kostbarkeit. Den grausamen Realismus der Kruzifixe und Pietätdarstellungen steigerten die Fassungen erst recht ins Maßlose.

Die Fassungen des ausgehenden 14. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts waren besonders schlicht, wenn auch nicht ganz ornamentfeindlich. Im Hinblick auf die Fassung der Steinbildwerke bevorzugte man vorübergehend das Weiß, das zugleich geeignet war, die Rundheit der Figur zur Geltung zu bringen.

In den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts öffnete sich die Figur dem Raum, und damit änderte sich die Struktur des Bildwerkes grundlegend. Um die jetzt auch wirklichen Schattenwerte nicht allzusehr durch die kontrastierenden Farbwerte zu beeinträchtigen, bzw. um die Licht- und Schattenwerte von vornherein einzubinden, suchte man die farbige Haut der Bildwerke in sich gleichmäßiger zu halten, durchwirkte die Farbe mit dem Gold oder das Gold mit der Farbe, oder man gab der Farbe einen metallischen Glanz, um sie dem Golde anzugleichen, oder beschränkte sich nur auf die Farbe oder verzichtete sogar gänzlich auf die Fassung. Zugleich wurde die Fassung zu einem ganz persönlichen Ausdrucksmittel des Künstlers. Von Landschaft zu Landschaft, von Stadt zu Stadt, sogar von Werkstatt zu Werkstatt kam man zu verschiedenen Lösungen. Die Faßmaler überboten sich in der Erfindung neuer technischer Mittel, oder sie nutzten bewährte Techniken zu neuen Effekten aus. Die Technik des Faßmalers hatte mit der des Tafelmalers kaum noch etwas gemein.

In den vier letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts liebte man besonders kostbare Fassungen. Auf's Glücklichste verband man eine freispielende Phantasie mit Elementen, die auf eine echte Sinnestäuschung ausgingen. Im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts war man großzügiger. Wenn man sich auf die reine Farbe beschränkte, kam man der Natur sehr nahe. Meist jedoch war man der natürlichen farbigen Erscheinung gegenüber relativ gleichgültig, nur darauf bedacht, eine gleichmäßige Oberflächenwirkung zu erreichen.

Leider ist die Geschlossenheit der farbigen Oberfläche, die enge Verflechtung des Metallglanzes mit der Farbe heute vielfach nicht mehr nachzuerleben, da sich die besonders beliebten Preßmuster als wenig haltbar erwiesen haben und das Silber, mit dem man das Weiß durchwirkte, stets oxydiert ist, so daß die ursprüngliche Wirkung in ihr Gegenteil verkehrt wurde.

Hans Gerhard Evers (Darmstadt):

Der griechische Tempel, in der Sicht des „imaginären Museums“

Durch Anwendung von ethnologischen und prähistorischen Forschungsmethoden erfahren auch Kunstgebilde, die einer hochklassischen Zeit entstammen, neue Belichtungen.

Die Entstehung des griechischen Tempels gehört zu den Leistungen der Griechen im achten und siebenten Jahrhundert v. Chr. In diese Zeit gehören: 1. die Anlage

von Kolonien im ganzen Mittelmeerraum, 2. Homer, 3. der griechische Tempel, 4. die geometrische Kunst.

Diese vier Leistungen sind auf sehr verschiedene Weise in unserem Bewußtsein lebendig. Während die Kolonisierung und die Gestalt Homers immer bekannt waren, ist der griechische Tempel erst seit der Entdeckung von Pästum, eigentlich erst seit der Befreiung Griechenlands zugänglich. Die geometrische Kunst beginnt erst im 20. Jahrhundert verständlich und wirksam zu werden.

Sie zeigt Verbindungen zu „Tod, Weltordnung, Auferstehung“ (Titel eines Buches von Carl Hentze, Zürich 1955). Auch der griechische Tempel stammt aus einer Bewußtseinschicht, die ein kosmisches Wahrzeichen aufrichten will, auch die geometrische Kunst verziert das Gefäß in der Absicht, ein Haus für den Toten darzustellen.

Ägyptische Grabanlagen der ersten Dynastie (Sakkara) zeigen, daß gleichartige mythische Vorstellungen zu gleichartigen architektonischen Anordnungen führen, auch wenn ein unmittelbarer Zusammenhang nicht besteht. In den ägyptischen Beispielen sind manche Grundgedanken klar erkennbar, die im griechischen Tempel zwar noch vorhanden, aber fast schon unkenntlich geworden sind: der Tempel als Sarg des Gottes.

Der aus dem geometrischen achten Jahrhundert stammende griechische Tempel ist im klassischen fünften Jahrhundert in seiner Substanz nicht verändert worden. Die Klassik hat vielmehr an der Verfeinerung und Sinnggebung der Proportionen gearbeitet.

VORTRÄGE AM 7. AUGUST 1958

Ernst Kühnel (Berlin):

Die sarazenischen Olifante

Die später meist als Reliquiare in kirchlichem Besitz befindlichen sog. Olifante waren ursprünglich als Kriegs-, Jagd- und Alarmhörner in Händen fürstlicher Personen, bei den Nordmännern auch von Bedeutung als Lehnattribut, dienten in Klöstern gelegentlich zum Gebet vor Einführung der Glocken und in Byzanz als Signalthörner bei Hippodromfesten und Zirkusspielen. In allen diesen Funktionen lösten sie früher übliche Hörner aus einfacherem Material ab. Offenbar unbekannt und jedenfalls nicht in Gebrauch, auch in literarischen Quellen nicht erwähnt, waren sie im islamischen Bereich, und das ist um so auffallender, als die größere Hälfte der erhaltenen mittelalterlichen Exemplare in ihrem Reliefdekor unverkennbar der sarazenischen Stilrichtung des 11. – 12. Jahrhunderts folgt, wie sie vor allem unter den Fatimiden in Ägypten und Syrien betätigt wurde, mit Tieren in Kreisen oder in Prozession, Arabesk- oder Flechtbandborten und anderen Merkmalen. Allerdings fehlen überall die sonst üblichen kufischen Texte, und unter den Motiven finden sich manche in ausgesprochen byzantinischer Formulierung, vereinzelt auch solche, die,

dem islamischen Ideenkreis unbekannt, offensichtlich der abendländisch-romanischen Kunst entnommen sind.

Es liegt daher nahe, anzunehmen, daß die hier zu behandelnde Hauptgruppe der Olifanthörner zwar von arabischen Schnitzern, aber nicht in einem rein islamischen Zentrum, sondern in einer Gegend gefertigt wurde, wo sie mit byzantinischer und romanisch-abendländischer Kunst in Kontakt kamen. Das maurische Spanien, das vom 10. bis 12. Jahrhundert einen Elfenbeinstil betätigte, der dem der Olifante nicht verwandt ist, scheidet von vornherein aus, und Sizilien, wo bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts die islamische Richtung sich ungestört entfaltete, käme weniger in Betracht als Apulien, das zwar nur kurz unter arabischer Herrschaft stand, wo aber sarazenische Handwerker bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts arbeiteten und nicht ohne Einfluß auf die romanische Plastik blieben. Ferner wäre an Salerno und Amalfi zu denken, die als Stadtrepubliken vom 9. bis 12. Jahrhundert in engsten, meist freundschaftlichen Beziehungen zum islamischen Orient standen und den Handelsverkehr mit Ägypten, Syrien und Nordafrika zeitweilig ganz beherrschten.

In Amalfi zumal, das nicht nur in Konstantinopel, sondern auch in Antiochien, Alexandrien und anderen Häfen des Morgenlandes eigene Gemeinden mit Klöstern und Hospitälern unterhielt, wäre die Existenz einer Zunft von sarazenischen Elfenbeinschnitzern nicht weiter überraschend, und es wäre durchaus verständlich, daß sie sich auf die Herstellung von Hörnern und Kästen zum Profangebrauch im Abendlande spezialisierten, während Gegenstände für kirchliche Zwecke am gleichen Ort oder in der Nachbarschaft von christlichen Künstlern gefertigt wurden, wobei motivische Anregungen gelegentlich hin und her gehen mochten. Sichere Belege für die hier ange deutete These waren aus historischen Quellen bisher nicht zu erbringen, aber wenigstens eine der erhaltenen Arbeiten läßt sich unzweideutig auf Amalfi lokalisieren: ein aus einem Olifanthorn geschnittener Schreibkasten im Metropolitan Museum, ganz im üblichen sarazenischen Olifantstil und mit dem gleichzeitigen Besitzervermerk eines „Taurus filius Mansonis“. Nun war die Familie Manso neben der der Mauro das bekannteste Grafengeschlecht in Amalfi, das im 10. und 11. Jahrhundert mehrere Dogen stellte, einmal auch einen Abt von Monte Cassino, kurz vor dem berühmten Desiderius (1058 – 87), der übrigens selbst mit Amalfi in freundschaftlichem Verkehr stand. Natürlich ist nicht gesagt, daß der Kasten für den Tauro di Mansone unbedingt in dessen Heimatstadt entstand, aber jedenfalls rechtfertigt er die Annahme, daß in Unteritalien, sei es in Amalfi, sei es in Apulien, etwa in Bari, sarazenische Schnitzwerkstätten betrieben wurden. Daß diese gelegentlich byzantinische und abendländische Anregungen aufnahmen, ist verständlich, und als Gegenbeispiel mag das bekannte Olifanthorn im Musée Cluny genannt sein, das zwar in der Hauptfläche christliche Darstellungen, in den Schmalfriesen aber laufende Tiere und in den Zierborten ornamentale Motive sarazenischer Observanz aufweist, so daß hier unverkennbar die gleiche Provenienz vorliegt.

*Friedrich Gerke (Mainz):
Ikonen der Johann-Georg-Sammlung
Zur Frage der vorikonoklastischen Ikonen*

Aus der syro-ägyptischen Abteilung der Sammlung des Prinzen Johann Georg von Sachsen, an deren Zustandekommen außer Joseph Sauer auch der Coptologe Carl Schmid beteiligt war und die sich nun im Besitz des Kunstgeschichtlichen Instituts der Universität Mainz befindet, wurden einige der frühesten Brustbild- und „Kopf“-Ikonen vorgelegt, die aus Oberägypten und aus der Nähe von Alexandrien stammen. Sie lassen sich in zwei Gruppen teilen: eine koptische, die technisch und stilistisch die Tradition der späteren Fayoumporträts fortsetzt und deren Linearismus und Abstraktion bis zur ahumanistischen Geometrifizierung weiterentwickelt und die uns von der Christus-Menas-Ikone (Felicetti-Liebenfels, *Gesch. der byzantinischen Ikonenmalerei* Abb. 29) und von anderen Bawiter Beispielen (Abraham-Ikone Berlin) bekannt ist; eine zweite, die deutlich jenen „griechischen“ Stil verkörpert, wie er neuerdings auch für die Kiewer Ikonen, die berühmte Marien-Ikone vom Sinai und die von Sotiriu ebenfalls behandelte Petrus-Ikone nachgewiesen und von Kitzinger (*Friend-Festschrift* 1955, S. 132 ff.) nach Konstantinopel lokalisiert wird, und deren Vorhandensein im ägyptischen Raum somit ein neues Problem stellt.

Auf Grund dieser Gruppierung der ägyptischen Tafeln der Johann-Georg-Sammlung wurden vom Ref. die von G. Sotiriu zunächst nur im Bildteil veröffentlichten Enkaustika des Katharinenklosters auf dem Sinai untersucht. Danach ergibt sich bereits heute ein ungewöhnlich reiches Bild von der vorikonoklastischen Geschichte der Ikonen: das 7. Jh. wird als die Epoche der ersten Tafelbilder für die byzantinische Kunstgeschichte künftig eine größere Rolle spielen wie bisher. Außer der Petrus- und Marien-Ikone (Sotiriu, *Eikones tes mones Sina*, Athen 1955, Tf. 1 – 5) sind dieser Bewegung, wie das Mosaik der Apsis, das der Ref. mit Sotiriu der Bauzeit zuordnet, auch die große Emmanuel-Ikone (Sotiriu Tf. 8) und wohl auch die „Drei Männer im Feuerofen“ zuzuweisen, deren Engel (Tf. 12) in einem Signum seines Faltenstils bereits auf das Diptychon mit Paulus (Tf. 22) vorweist.

Während in solchen Ikonen noch die Gräzität Konstantinopels im Sinne des Transfiguratio-Mosaiks deutlich ist, tritt offenbar in spät- und nachjustinianischer Zeit eine Synthese von bisher für syrisch gehaltenem Realismus und neuer Idealität im Sinne der ersten byzantinischen Klassik auf; dieser Richtung wäre auch die sehr zerstörte Majestas mit Stifterbild (Sotiriu Tf. 16) zuzuordnen sowie die „Standbild“-Ikonen des Theodor und Holosomos. Die Rekonstruktion der ungewöhnlichen breitformatigen Feuerofen-Ikone ist so zu denken, daß sie zu einem Marien- oder Christusthron als Unterteil gehört, so daß sich eine Komposition ergäbe, die uns in den sog. fünfteiligen Diptychen mit Christus- bzw. Marienthron wenigstens in der Elfenbeinkunst erhalten ist.

Außer diesen zwei klaren Gruppen gibt der Ref. zu erwägen, ob nicht die syrische Frage auch für die Ikonen des 7. – 9. Jhs. neu gestellt werden muß, da in der Mi-

niaturenfrage diesbezüglich (Rabulacodex, Wiener Genesis, Rossanensis, Sinopensis) eine fast einheitliche Meinung erzielt ist. Die im 12. Jh. übermalte Himmelfahrt-Ikone des Sinai ist in ihrem alten Bestand (Sotiriu Tf. 10, 11) dem Rabulacodex und seinem palästinensischen Umkreis, wie er uns in den jetzt von Grabar neu publizierten Ampullen des Heiligen Landes faßbar ist, so nahe verwandt, daß hier eine starke Eigenständigkeit gegenüber dem „synthetischen“ Stil der zweiten Gruppe unleugbar ist. Es handelt sich hier nicht, wie in der Marien-Ikone, um Realismen, die eine Graduierung innerhalb einer Ikone bezeichnen sollen, sondern um einen durchgehend bewegten Stil stärkerer malerischer Qualität, der dem Linearismus der Feuerofen-Ikone so wenig zuzuordnen ist wie etwa der Sergios-Bacchos-Ikone von Kiew. Aus der Kiewer Gruppe gehören zu dieser Richtung, die sich gegen die Märtyrer-(Ehepaar-)Ikone und Sergios-Bacchos-Ikone (Kitzinger Abb. 9) absetzt, etwa die Kiewer Marien-Ikone und die mit der Darstellung Johannes des Täufers (Felicetti-Liebenfels, Tf. 31 B.C.), vielleicht auch die kleine Marien-Ikone des Berges Sinai (Sotiriu Tf. 28), wobei zu beachten ist, daß auch beide Kiewer Ikonen vom Berge Sinai stammen.

Durchmustert man allein die enkaustischen Ikonen aus der Zeit vor dem Bilderstreit, so ergibt sich auch thematisch ein so reiches Bild (Christus, Marienthron, Petrus, Paulus, Apostel, Märtyrer) sowohl für die „Bildnis“-Ikone wie vor allem auch für die Fest-Ikonen (Himmelfahrt, Pfingsten, Weihnacht, Ostern), daß uns diese dunkle Zeit als der eigentliche Ursprung der Ikonenmalerei erscheinen muß und damit, wie Grabar sie genannt hat, als die „Grundlegung des Mittelalters“ in der byzantinischen Kunst.

*Max Imdahl (Münster/West.):
Das Ereignisbild im Codex Egberti*

Die Darstellung des Einzugs Christi in Jerusalem im Egbertcodex (Reichenau, um 980; Kraus, Cod. Egb., 1884, Taf. 43; Hand III) und ein entsprechendes Metzger Relief (wohl frühes 10. Jahrhundert; Goldschmidt, Elfenb. Skulpt. I, 103) folgen vermutlich demselben ikonographischen Vorlagetypus (Schnitzler, WR. Jb. 19, 72): Christus eilen einige Juden entgegen, deren erster sein Kleid ausbreitet. Beidemale scheinen Christus und seine Jünger plötzlich vor den Juden innezuhalten, beidemale geht es also um ein momenthaftes Ereignis. Während aber im Relief das momenthafte Ereignis erst aus den jeweiligen Aktionen der einzelnen Figuren nacheinander zu ersehen ist, wobei das Ereignis selbst in Einzelmotive zerfällt und an Aktualität einbüßt, steht es im Egbertcodex vermöge eines simultan sinnfälligen, dynamisch gegliederten Bildganzen unmittelbar aktualisiert vor Augen, als geschehe es gerade jetzt. – Dieses in den meisten Miniaturen des Egbertcodex gegebene Verhältnis zwischen Simultaneität der Bilderscheinung und Aktualität des Bildgeschehens sollte von den möglichen stilistischen Vorlagen des Codex abgehoben und bestimmt werden.

Wie Vöge erstmals gezeigt hat, kann das Bild „Christus und der Centurio“ aus dem Egbertcodex (Kraus, Taf. 21; Gregormeister) an eine spätantike Vorlage im Stil des Vergilius Vaticanus 3225 angelehnt sein. Doch sind z. B. die der Christusfigur ähnlichen Figuren des Lot (S. Maria Maggiore, Langhaus) oder der Dido (Vergil., pict. 22) additiv aus isolierbaren Einzelformen gebildet. Die Christusfigur ist dagegen linear verspannt, simultan überblickbar und ganzheitlich, da jeder Teil der Figur unmittelbar auf jeden anderen sowie auf das Ganze verweist. Die Frage, ob eine solche Figur in „gespannter“ Bewegung (Otto, Z. f. KG. 13, 57) oder in „gelassener“ Ruhe (Schnitzler, o. c. 113) erscheint, hebt sich auf im Begriff der Kulmination: die Figur wird weder den Arm höher hinaufheben noch den Kopf weiter nach außen wenden; Armbewegung und Kopfwendung haben ihr Maximum erreicht. Kulminierende Bewegung ist vorübergehender Bewegungsstillstand. Vergangene Aktionen in der Vollendung sowie zukünftige im Ansatz potentiell einschließend (Panofsky, Jb. f. KW. 1926, 142) und zu simultan überschaubarer Erscheinung vereinigend, ist die Kulmination optisches Konzentrat eines zeitlichen Geschehens, und dieses selbst erscheint in der Kulmination so suggestiv, als geschehe es jetzt augenblicklich. Im Begriff der kulminierenden Bewegungsfigur ist Jantzens Begriff der nur dem Geschehen hingegebenen „Gebärdefigur“ enthalten; die von Jantzen „Un-Raum“ genannte Leere, die die Figur umgibt, ist potentieller Aktionsraum.

Auch das Bild ist ganzheitlich, simultan überschaubar und Ausdruck für ein kulminierendes Geschehen: weder Petrus noch der Centurio werden näher an Christus herantreten, jede Veränderung der Distanzen beeinträchtigt die Vollkommenheit der Komposition und die maximale Spannung des Geschehens. Das Gerade-Dort der Figuren vermittelt ein Gerade-Jetzt, jedoch nicht als bloße Gegenwart, sondern als verdichtete Ereigniszeit im szenisch spitzförmigen Augenblick.

Von dem Bilde des Centurio unterscheiden sich der „Abschied des Aeneas von der Dido“ aus dem erwähnten Vergil (pict. 24) sowie das Exodusbild aus der Vivian-Bibel (dazu Schnitzler, Trier. Zs. 14, 165) vor allem im dargestellten Zeitgehalt. In der spätantiken Miniatur ist das Bildereignis eigentümlich zeitenrückt, in der karolingischen ist es, bloßer Gegenwart verhaftet, gleichsam in der Zeit beschnitten. Auch sind beide Bilder nicht simultan überschaubar. Daher ist im „Abschied“ das Intervall zwischen den Figuren nicht potentieller Geschehensraum, sondern eher ein neutrales Dazwischen.

Gernsheim (Buchmal. d. Reichenau, 1934) hat die meisten Miniaturen des Egbertcodex nicht für schlüssige Bilder gehalten und auf die Stilstufe des Codex Rossanensis zurückgeführt. Dort ist die Darstellung der Auferweckung des Lazarus eine ungerahmte Streifenkomposition. Man sieht links die bittenden Frauen, denen Christus sich zuwendet, dann in der Mitte einige Juden, bis endlich der Blick bei Lazarus anlangt, der bereits – unbemerkt – zum Leben erweckt ist. Dagegen wird im Lazarusbild des Egbertcodex (Kraus, Taf. 41; Hand III) das Wunder selbst als Hauptereignis sichtbar. Wunderbefehl und Wunderwirkung erscheinen in augenblickhafter Kausalität. Ausdruck für eine solche augenblickhaft dynamische Distanzbeziehung zwi-

schen zwei Figuren, wie sie vergleichbar erst in mittelbyzantinischen Miniaturen z. B. des Pseudo-Oppian oder des Menologion Basilios II. auftritt (vgl. zur ikonographischen Beziehung zwischen ottonischen und mittelbyzantinischen Miniaturen bes. Boeckler, Ott. Kst. in Deutschld., Spoleto 1955, sowie Schnitzler, WR. Jb. 19), ist das so und nicht anders gegebene Bildfeld. Denn schon die geringste (in einer Montage gezeigte) Verkürzung des Abstandes zwischen Christus und Lazarus sowie der Bildhöhe zerstört die kulminierende Geschehensdichte: die Figuren treten näher zusammen, treten dadurch mehr hervor und lenken den Blick jeweils nur auf sich; das Intervall zwischen ihnen ist nicht mehr Aktionsraum, sondern eine Lücke; das Bildfeld ist nicht mehr simultan übersichtlich; das Bildgeschehen „funktioniert“ nicht mehr. – Für die Miniatur „Christus und die Kananäerin“ (Kraus, Taf. 34; Hand III) ergibt sich Ähnliches: bei beschnittenem Bildrand wandelt sich das kulminierende Geschehen – Bitte und Erfüllung zugleich – in eine bloße Proskynesis.

Als wichtigstes Merkmal des antiken Kunstwillens hat Riegl (Spätröm. Kunstind.) den Rhythmus angesehen. Augenfällige rhythmische Beziehungen sind notwendig Flächenbeziehungen; es gibt einen „für den Beschauer unmittelbar evidenten Rhythmus nur aus Elementen neben- und übereinander, nicht hintereinander“ (389). Der Rhythmus selbst ist eine Ordnung positiver und negativer Glieder, die gleichsam wie Hebung und Senkung aufeinander folgen. So etwa verhalten sich in den spätantiken und frühbyzantinischen Bildern die Figuren und ihre Intervalle: sie werden nacheinander „gelesen“. Wie in der Antike die rhythmische so setzt in der Ottonik die simultan überschaubare, ganzheitliche Bildform notwendig eine Flächenordnung, da unter allen optischen Phänomenen allein die Fläche nichts verbirgt, d. h. so aussieht wie sie ist. In der ottonischen simultanen Bildform erscheinen Figuren und Intervalle gleichermaßen positiv – ein wichtiger Schritt zum nachantiken Einraum, der nicht mit der Perspektive steht und fällt. Zugleich sind die ottonischen Bilder höchst randempfindlich. Aber alle Eigenschaften, die die simultane Bildform bewirken, sind begründet in der verbildlichten Kulmination des dargestellten Ereignisses, meistens des Wunders.

Diskussion

Kauffmann weist auf die Schwierigkeit der Terminologie hin, die sich bei solchen Untersuchungen ergebe, und erinnert an die Untersuchungen von Eugen Petersen zum Begriff des Rhythmus. *Gosebruch* erläutert, daß ihm ein entscheidendes Problem in der Klärung des Verhältnisses des Kulminationsbegriffes zu dem der Zeit zu liegen scheine. *Schöne* bekräftigt Imdahl darin, daß die Unterscheidung zwischen „simultan – nicht simultan“ für die Geschichte des abendländischen Bildes recht wesentlich sei, fragt sich aber, ob die Kategorien von Raum und Zeit in der Form, wie sie Imdahl in seinen Beschreibungen verwendet habe, für die „Bilder“ der ottonischen Zeit zuträfen, oder ob sie nicht erst ab Giotto fruchtbar angewendet werden könnten. *Gerke* bezeichnet das ottonische Bild als Verwirklichung bzw. Verbildlichung des Wortes, was es von der antiken und byzantinischen Kunst unterscheidet.

Die Pflanzensymbolik in der Kunst Altdorfers und seiner Zeit unter besonderer Berücksichtigung des Cod. icon. bot. 26 in der Münchner Staatsbibliothek

Die Symbolik der Pflanzen in der mittelalterlichen Kunst, die aus dem Schrifttum der Zeit, der lateinischen Hymnenpoesie und mittelhochdeutschen Dichtung, den naturwissenschaftlichen Schriften von den karolingischen Monumenten über Hildegard von Bingen, Albertus Magnus, Konrad von Megenberg bis zu den Inkunabeln der Kräuterbücher des ausgehenden 15. und 16. Jhdts. erschlossen werden kann, erweist sich in zunehmendem Maße als ein zukünftiges Gebiet ikonographischer Forschung. Die Rolle der Botanik als Hilfswissenschaft für kunstgeschichtliche Belange ist nicht zu unterschätzen, doch handelt es sich bei den Fragen der Pflanzensymbolik um echte ikonographische Probleme und daher um die Kunstwissenschaft als solche.

Kunstwerke Altdorfers, Cranachs d. Ä. und Grünewalds wurden unter diesem Gesichtspunkt untersucht. Das Vorkommen dreier bedeutsamer Pflanzen auf Altdorfers Tafel aus dem Katharinenspital von Stadtamhof-Regensburg, des Bilsenkrautes (*Hyoscyamus niger* L.), der Salbei (*Salvia pratensis* L.), der Königskerze (*Verbascum Thapsus* L.) scheint die paracelsische Grundstimmung des Bildes besonders zu erschließen. Das Bilsenkraut beschreibt Albertus Magnus als „ein Gift, durch welches die Vernunft verwirrt und das Gedächtnis zerstört und der Mensch zum Wahnsinn verkehrt wird. Die aber um die schwarzen Künste sich bemühen, überliefern, daß der Charakter des Bilsenkrautes im Menschen abgebildet sein müsse, wenn sie die Dämonen anrufen“ (De vegetabilibus libri septem). Von anderer Art ist die schon im karolingischen Zeit hochberühmte Salbei. Schon der lateinische Name *Salvia* betont ihre heilenden Eigenschaften, desgleichen der Hortulus des Walahfrid Strabo: „Dulcis odore, gravis virtute atque utilis haustu“, wie das Regimen Sanitatis Salerni: „Cur moria – tur homo cui salvia crescit in orto...“ Hinter Johannes dem Täufer erhebt sich als dritte der Pflanzen, die nochmals auf Altdorfers Münchner Susannenbild von 1526 an der Treppe vor der Kannenträgerin begegnet, die Königskerze, auch candelaria, himmelprant (*Vitis Auslasser*), Wullena (Hildegard von Bingen), erba maestra (altital.), genannt. Die am Fest der Geburt St. Johannes des Täufers bereits blühende Pflanze, die herba lucernaria (Lampenkraut) des Marcellus Empiricus, wird mit Erd- und Himmelskräften verbunden, wie der Spruch andeutet, den man beim Zerreiben der Königskerze sprechen soll: „Summum coelum, ima terra, medium medicamentum.“ Zur Ikonographie des Münchener Susannenbildes aber erscheint jene von Marzell zitierte Stelle aus dem Herbarius des Pseudo-Apuleius bedeutsam, daß nämlich der Träger eines Königskerzenstengels von keiner Furcht erschreckt werden könne, noch daß ihn Böses belästigen werde.

In diesem Zusammenhang verdient der Cod. icon. (bot.) 26 der Münchner Staatsbibliothek Beachtung, ein mit aquarellierten Zeichnungen geschmücktes Pflanzenbuch um 1500, das vermutlich als deutsche Arbeit in Oberitalien entstand. Als Wasserzeichen tragen manche Blätter eine Weltkugel mit Kreuz und einen buchstabenähnlichen Träger mit Wappen. Von den insgesamt auf 62 Blättern vorder- und rücksei-

tig dargestellten 120 Pflanzen wurden folgende genauer analysiert: Die Alraune auf fol. 59r, Zaunrübe (*Bryonia alba* L.) auf fol. 46v, Malabranca auf fol. 12v, Dragontea auf fol. 15v, Cauda porcina auf fol. 6v. Das Zauber- und Dämonenwesen hat hier in seltsam verlebendigten Wurzelgeistern Gestalt angenommen, die in ihrer Form mit gewissen Phänomenen auf Aldorfer-Zeichnungen übereinstimmen. Die schon in der *Physica* der heiligen Hildegard beschriebenen wunderbaren Verwandlungen, die von der Alraune ausgehen, sind in dem Bilde des Münchener Kodex festgehalten, ebenso jene seit den antiken Schriftstellern im Volke verbreitete Legende von der Gewinnung dieser anthropomorphen Pflanze. Bei der Silberdistel auf fol. 8v (*Carlina*) ist, ähnlich wie bei der Alraune, das Pflanzenbild wiederum mit legendären Zügen ausgestattet: Kaiser Karl wird von einem Engel auf die Pflanze hingewiesen, deren Wurzel von einem Pfeil durchbohrt ist, sich ihrer als Mittel gegen die Pest zu bedienen. Die in der Festschrift für Robert Holtzmann 1933 von dem Botaniker Günther Schmid veröffentlichte Abhandlung über *Carlina* vermittelt einen eingehenden Bericht über das erste Vorkommen dieses Pflanzennamens bei den Ferrareser Ärzten und Professoren Nicolo Leonicino (1428 – 1524) und Antonio Brassavola (1500 – 1555), was wiederum für den Ort der Entstehung der Münchener Handschrift nicht gleichgültig ist. Endlich hat kein geringerer als der Schüler dieser italienischen Lehrer, Paracelsus, eine längere Abhandlung über die Karls- oder englische Distel verfaßt, in der ihr rätselhafte Kräfte zugeschrieben werden.

Auch Cranach d. Ä., in seinen Frühwerken der Donauschule nahestehend, hat mehrmals einen besonderen Beitrag zur Pflanzenkunde des Mittelalters geliefert. So ist auf der Ruhe auf der Flucht von 1504 (Berlin) zum erstenmal der Erdrauch (*Fumaria officinalis* L.) dargestellt, ein Heilmittel gegen die „melancoly“. Vor der hl. Kunigunde auf Cranachs Dresdener Katharinenaltar von 1506 begegnet der Wacholder (*Juniperus communis* L.), der das Feuer lange unterhält – ein Hinweis auf die Feuerprobe beim Gottesgericht.

Die ganz besondere eigene und neue Weise, mit der Grünewald in seiner Malerei die großen mittelalterlichen Themen aufgreift und vorträgt, ist auch seinen Pflanzendarstellungen eigentümlich. Auf den beiden Donaueschinger Tafeln und dem Einsiedlerbilde des Isenheimer Altars wird dies besonders einleuchtend. Der hl. Elisabeth sind offenbar die heilenden Kräuter zugleich als Attribut, als Symbol ihres Dienstes an den Kranken beigegeben: der blutstillende Odermennig (*Agrimonia eupatoria* L.), das Labkraut (*Galium spec.*), vor allem aber die Wegmalve (*Malva neglecta* Wallroth), ein heilkräftiges Volksmittel von lindernder zerteilender Wirkung. Die Art, wie die Malve hier von Grünewald dargestellt ist, entspricht der Beobachtung ihrer Lichtempfindlichkeit (Phototropismus), von der die alten Schriftsteller immer wieder reden. Von hier aus betrachtet, verwundert es einen nicht, daß die vielen Pflanzen des Isenheimer Einsiedlerbildes, die sich dort zu Füßen der heiligen Antonius und Paulus ausbreiten, mehr sind als ein liebenswürdiges Pflanzenstilleben. Es sind, wie bereits von medizinischer Seite nachgewiesen wurde, Heilpflanzen gegen das Antoniusfeuer, *ignis sacer*, eine durch eine Pilzinfektion des Getreides hervorge-

rufene verheerende Seuche. Der mittelalterliche Mensch, dessen Denken sich mehr im Bereich der Assoziationen und Analogien bewegte, benutzte in der Therapie des Antoniusfeuers dementsprechend solche Heilkräuter, die nach der Komplexionslehre der Zeit die Eigenschaften „kalt und trocken“ verkörperten, also der saturninischen Gruppe angehörten, wie z. B. das Eisenkraut (*Verbena officinalis* L.), der Mohn (*Papaver Rhoeas* L.). Diese finden sich dann auch unter den Pflanzen des Einsiedlerbildes. Von den vierzehn Kräutern, die Kühn auf diesem Flügel bestimmte, sind allerdings nur folgende als einwandfrei bestimmbar zu nennen: Weißklee (*Trifolium repens* L.), Klatschmohn (*Papaver Rhoeas* L.), weiße Taubnessel (*Lamium album* L.), Gamander-Ehrenpreis (*Veronica Chamaedrys* L.), Spelz (*Triticum Spelta* L.), Kreuzenzian (*Gentiana cruciata* L.), die Blätter einer Hahnenfußart, das Eisenkraut (*Verbena officinalis* L.) und der große Wegerich (*Plantago maior* L.). Ist es nicht eigenartig, daß hier fast eine Analogie besteht zu der Altdorfer-Tafel mit den beiden Johannes, deren Entstehungszeit nach Ansicht Öttingers genau mit der des Isenheimer Altars zusammenfällt. Hier wie dort die Fülle der Pflanzen zwischen den beiden Heiligen, so daß hier vielleicht mehr als ein Analogon zu vermuten wäre!

Kurt Badt (Überlingen):

Perspektive, Bildthema und Bildkomposition

Während bisher Untersuchungen über Raumdarstellung in der Malerei entweder isoliert oder in Bezug auf die physikalische Optik oder auf philosophische Raumvorstellungen geführt worden sind, wurde hier versucht, Raum-Entwürfe der Malerei im Zusammenhang mit den Bildthemen und der Figurenkomposition zu betrachten. Der Gesichtspunkt wurde also in das Künstlerische verlegt und Raumdarstellung als Objekt der Bildinterpretation angesehen.

Beziehung von Figur zu Raum in der Malerei besteht seit der Antike. Deren Räumlichkeit ist in verschiedenen Formen immer erhalten geblieben. Es gibt keine absolut flächenhafte Malerei in Europa. Die Figurendarstellung mit ihren Überschneidungen, die sogar in irischen Miniaturen auftritt, später in karolingischer, ottonischer und staufischer Malerei immer stärker vorherrschend wird, enthält immer Hinweise auf den Raum, nicht *Abbild* des wirklichen sondern *Darstellung* des von den Figuren her *er- und belebten*. Raumdarstellung ist auch in byzantinischer Malerei nachgewiesen; um sie zu erkennen, bedarf es allerdings einer vorurteilslosen Wahrnehmung der Kunstformen, einer neuen Art, Linien und Flächen im Zusammenhang zu „lesen“.

Noch bei Cavallini findet sich das gleiche Prinzip der Bildkomposition aus dem figuralen Thema, dem sich die Raumdarstellung unterordnet, wenn auch wiederum in neuer Weise veranschaulicht. Bei Giotto ist auch die Malerei immer noch primär figuren-bestimmt, auf Gruppenkomposition gegründet, und der Raum aus der Gesamtkomposition der Bildthemata entworfen. Bei ihm tritt an Stelle des bisherigen Raumbildes, das als hieratisch-magischer, unendlicher Raum, Raum der menschlichen Aura usw. charakterisiert wurde, der Schicksalsraum des Menschen.

Ein grundsätzlich anderes Bildgefüge tritt erst bei Masaccios Trinità auf. Dies geht

nun vom Entwurf des Raumbildes aus, das mittelst der Zentralperspektive konstruiert ist. Bildthema und Komposition erscheinen dem nachgeordnet. (Albertis Gleichnis vom Fensterrahmen, dem „Loch in der Wand“, durch das der Betrachter ein Bild von nun an zu sehen glaubt.) Was ist die historische Bedeutung dieses Umschwunges? Nicht nur ein Gewinn an Konsequenz in der Wiedergabe des Wirklichen, wie bisher immer behauptet wurde, sondern fundamentale Erschütterung des Bildgefüges, das in seiner Ganzheit wie in seiner Einheit bedroht erscheint, seiner bisher gesicherten geistigen Ausdruckswerte verlustig geht. Die mathematisch konstruierte Raum-anlage geht nicht in die durch die schöpferische Phantasie hervorgebrachten Bildelemente ein; sie bleibt als etwas Fremdes neben jenen bestehen. Es werden fast 70 Jahre vergehen, bis es den Malern gelingt, sie aufs neue der figuralen Konzeption zu unterwerfen und damit wieder dem Bildthema dienstbar zu machen. In der Zwischenzeit ergeben sich Gemälde mit den mannigfachsten künstlerischen Verlegenheiten. Der Raum bleibt tot und starr, er wird angefüllt mit künstlichen Architekturen, die für die Bildthemen wie die Kompositionen bedeutungslos oder störend sind, die bloße „Demonstrationen“ des Räumlichen sind. Der Mensch, immer noch das Hauptthema der Darstellungen, geht in diesem dekorativen Raume verloren. Er tritt in Gegensatz zu dem Raumbilde, wie das an vielen Bildern des Quattrocento sichtbar ist. Der tote, gefühlsleere Raum lähmt durch seinen Entwurf die Phantasie der Künstler und drängt sie zu starrer Symmetrie oder zur Zerstörung des thematisch Erforderlichen; dies läßt sich besonders gut an zahlreichen Verkündigungen zeigen. (Lippi, Pollaiuolo, Cossa, Piero della Francesca.)

Da für die mittelst der Zentralperspektive konstruierten Räume fernerhin die Vorstellung, das Gemälde zeige „einen Blick durch ein Fenster“ von *einem* bestimmten Standpunkte gesehen, als entscheidend wichtig gilt, wurden diese beiden Momente kurz untersucht. Dabei ergab sich, daß jener Fensterblick nicht, wie bisher angenommen, in die Wirklichkeit sondern in eine durchaus künstliche Welt geht. Das wurde am Beispiel des Theaters erläutert, in dem faktisch jener Rahmen als Begrenzung des Bühnenbildes auftritt. – Innerhalb des Fensterrahmens tritt der Raum als Entwurf von dem sogenannten „Fluchtpunkt“ auf, dem an Wichtigkeit noch der „Distanzpunkt“ gleichkommt. Beide wurden in ihrer Wirkung auf Thema und Komposition untersucht; es zeigte sich, daß beide nicht in Bezug auf den Standpunkt des Beschauers, sondern auf den des schaffenden Künstlers betrachtet werden müssen, und es ergab sich, daß die Divergenz zwischen diesen beiden für das Verständnis konstruierter perspektivischer Raumbilder von größter Bedeutung ist. Sie sind durchaus nicht identisch.

Diskussion

Deneke vertritt die Meinung, daß die Badt'schen Beurteilungen der Perspektive in der Malerei des 15. Jahrhunderts zu sehr von der modernen Kunst beeinflusst seien und darum die Leistungen der Frührenaissance verkennen. Auch *Schöne* ist der Ansicht, daß Badt der Kunst der Frührenaissance, die weitgehend eben doch von einem Ringen um Welt und Überwelt zugleich bestimmt sei, nicht gerecht werde. Man

müsse zwischen den Lösungen großer Künstler wie Piero della Francesca und denen der kleineren wie Pollaiuolo unterscheiden; z.B. sei auf Pieros Verkündigungsbild der Tiefenstoß ein Pathos-Motiv, das weit über alle nur rationale Perspektive hinausgehe und unmittelbar auf den Gehalt des Bildthemas bezogen sei. *Badt* erklärt, daß ihm erst bei Raffael die Lösung des Problems erreicht zu sein scheine.

MITGLIEDERVERSAMMLUNG
DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
TRIER, 7. AUGUST 1958

Der Vorsitzende eröffnete die Versammlung und stellte ihre ordnungsgemäße und termingerechte Einberufung nach § 10 der Satzungen sowie ihre Beschlußfähigkeit fest. Die Tagesordnung lautete:

1. Arbeitsbericht der Institutsdirektoren von Florenz, Rom, München
2. Bericht des Vorstandes
3. Kassenbericht
4. Entlastung des Vorstandes
5. Verschiedenes
6. Zeit und Ort der nächsten Tagung

Vor Eintritt in die Tagesordnung wurde der seit dem 6. Kunsthistorikertag 1956 verstorbenen Fachgenossen gedacht: Walter Böckelmann, Albert Boeckler, Leo Bruhns, Mela Escherich, Ernst Gall, Hildebrand Gurlitt, Wilhelm Hausenstein, Ludwig Justi, Thea Klein, Karl Lohmeyer, Walter Passarge, Wilhelm Rave, Hinnerk Scheper, Heinrich M. Schwarz, Georg Swarzenski.

Grußtelegramme wurden an Hans Jantzen als Ehrenvorsitzenden und an Max J. Friedländer als Ehrenmitglied gesandt; ferner wurden Friedrich Winkler beste Wünsche für baldige Genesung übermittelt.

1. Arbeitsberichte der Institute in Florenz, Rom, München.

a) Kunsthistorisches Institut in Florenz. Bericht von Ulrich Middeldorf.

Nach gründlichen Instandsetzungsarbeiten sind die Räumlichkeiten des Instituts heute voll ausgenutzt. Für die Bibliothek konnten auf diese Weise zwei, für die Photothek ein Raum hinzugewonnen werden. Die Bücher- und Photobestände des Instituts haben seit 1956 einen außerordentlichen Zuwachs zu verzeichnen gehabt.

Die wissenschaftlichen Sitzungen des Instituts konnten bei dankenswert intensiver Beteiligung zahlreicher deutscher und ausländischer, vor allem italienischer Fachkollegen, laufend stattfinden; die alljährlichen Ferienkurse für Studenten und junge Doktoren der Kunstgeschichte wurden fortgesetzt und unter Mitwirkung auswärtiger Kollegen abgehalten: 1956 "Florentinische Malerei von 1250 - 1550" (unter Mitwirkung von Dr. E. Herzog, Frankfurt/M.); 1957 „Kunstgewerbe in Florenz und Toskana“ (unter Mitwirkung von Dr. A. Schönberger, München).

Von den „Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz“ sind in der Be-

richtszeit ein Doppelheft (Nr. 3/4 des 7. Bandes) und ein Einzelheft (Nr. 1 des 8. Bandes) erschienen.

An zwei größeren Publikationen des Institutes wurde die Arbeit aufgenommen, bzw. wiederaufgenommen. Herrn Dr. W. Prinz wurde die Archivarbeit für die Publikation der Florentiner Selbstporträtsammlung „Galleria degli Autoritratti“ übertragen. Herr Professor Hermann Voss bereitet mit der Assistenz von Herrn Dr. G. Ewald ein Buch über die Florentiner Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts vor. Beide Unternehmen machen gute Fortschritte. Zur Mitarbeit an den Selbstporträts wurde für die Niederlande Fräulein Dr. K. Langedijk, für England Mr. Ellis Waterhouse gewonnen.

Ein im Mai 1958 von der Stadt Florenz veranstalteter Tag zu Ehren der Auslandsinstitute bot Gelegenheit, den Besuchern die Geschichte und die Arbeitsmittel des Instituts in einer Ausstellung im Überblick zu dokumentieren.

b) Bibliotheca Hertziana in Rom. Bericht von Franz Graf Wolff Metternich.

Die Steigerung der Frequenz der Bibliothek um etwa ein Drittel gegenüber dem Vorjahr mag als ein Gradmesser für die Zunahme des Interesses am Institut und seiner Geltung angesehen werden.

Von den eigenen Forschungen der Institutsangehörigen wäre zu nennen: Die Baugeschichte von S. Peter von Julius II. bis Paul V.; Römische Quattrocentoarchitektur; die Entwicklung der Florentiner Kapitellformen des Quattrocento; Italienreisen des 17. und 18. Jhs.; der Einfluß der Antike in der Architektur des 17. und 18. Jhs.; Untersuchungen zur Kunsttheorie der Renaissance; die Anfänge der barocken Landschaftsmalerei.

Die von Dr. H. Hahn übernommenen Arbeiten des Referats Süditalienforschung werden sich zunächst auf die Burgenforschung erstrecken, um die vor Jahrzehnten eingeleiteten Unternehmungen abzuschließen (Lagopesele, Gioia del Colle usw.).

Als neues Unternehmen des Instituts ist zu nennen die Einrichtung einer Fotothek nachantiker römischer Kunst als Studien- und Informationsquelle im Auftrag der Unione Internationale degli Istituti di Archeologia, Storia e Storia del Arte.

Die Bibliothek konnte nennenswert erweitert werden. Hervorzuheben ist die Erwerbung einer Sammlung römischer Stadtführer (285 Werke in 325 Bänden), die den Zeitraum von 1489 – 1870 umfassen und damit die Sammlung der römischen Guiden in der Hertziana zu der bedeutendsten neben der des British Museum machen dürften.

Die Vortragstätigkeit war wieder sehr rege, sie führte Gelehrte aus Deutschland, Italien, England und den Vereinigten Staaten in die Hertziana. Gemeinsame wissenschaftliche Besichtigungen im engeren Kreise des Instituts hatten zum Thema: Bernini als Bildhauer; suburbane Villen; die Ausmalung der Stanzen Raffaels und seiner Schule. Ferner wurden in Verbindung mit dem Archäologischen Institut öffentliche Führungen zu wichtigen Denkmälern der Stadt veranstaltet.

c) Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. Bericht von L. H. Heydenreich.

Unter Hinweis auf die gedruckten ausführlichen Jahresberichte beschränkt sich der

hier zu gebende Überblick auf einige Punkte, die in diesem Rahmen von Interesse sind.

Für die Bibliothek besteht eine der schwierigsten Aufgaben darin, die entlegene, bibliographisch nicht faßbare Fachliteratur zu ermitteln. Wir richten deshalb an alle Fachkollegen die Bitte, uns hierbei behilflich zu sein und uns über derartige Publikationen zu unterrichten bzw. zu veranlassen, daß sie der Bibliothek des Zentralinstituts zum Erwerb angeboten werden. Dies gilt vor allem für Dissertationen, Museums-, Ausstellungs- und Versteigerungskataloge sowie Privatdrucke (z.B. Jahresgaben industrieller Unternehmen oder Bankinstitute).

Die Arbeitsapparate des Instituts konnten beträchtlich ausgebaut werden. Sie stehen für Benutzer und zur Information zur Verfügung. Die „Systematische Kartei zur vorromanischen Kunst“, die Sammlung mittelalterlicher Schatzverzeichnisse und der „Index zur Dokumentation der Barock-Ikonographie“ haben einen Stand erreicht, daß auch ihre Nutzbarmachung in Publikationen nunmehr in nähere Erwägung gezogen werden konnte.

Was die Veröffentlichungen des Instituts betrifft, möchte an dieser Stelle für das „Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte“ um eine verstärkte Bereitschaft zur Mitarbeit eindringlich gebeten werden.

Von den wissenschaftlichen Veranstaltungen sind für die Berichtszeit die Arbeitstagung über „Die Rembrandt-Forschung im Lichte der Ausstellungen des Jahres 1956“ (März 1957) und das Kolloquium über Johann Bernhard Fischer von Erlach (September 1957) zu erwähnen.

Im Jahre 1957 hat dankenswerter Weise auch das Land Bayern ein Stipendium am Zentralinstitut eingerichtet, so daß das Institut mit den Stipendien der Länder Nordrhein-Westfalen, Niedersachsen und Hansestadt Hamburg nunmehr über vier Länderstipendien verfügt.

2. Bericht des Vorstandes.

Die Übersiedlung des Verbandes nach Berlin hat sich in der Zwischenzeit reibungslos vollzogen. Das Amt des Schriftführers wurde gemäß der in Essen erfolgten Wahl von Professor P. O. Rave übernommen. Die Mitgliederzahl hielt sich weiter in ansteigender Bewegung; gegenüber 629 effektiven Mitgliedern im Jahre 1956 zählt der Verband jetzt 662 Mitglieder. Max J. Friedländer wurde anläßlich seines 90. Geburtstages am 5. Juni 1957 zum Ehrenmitglied ernannt; bei der offiziellen vom Rijksmuseum in Amsterdam veranstalteten Feier wurde ihm die Ehrenmitgliedschaft vom Vorsitzenden und Schriftführer persönlich angetragen.

Der Rückblick auf die 10 Jahre seit Gründung des Verbandes macht bewußt, um wieviel sich unsere Arbeitsbedingungen verbessert haben. Es ist daher ein Gebot der Dankbarkeit, bei solchem Anlaß auszusprechen, wie sehr wir zu würdigen wissen, was von seiten der öffentlichen Hand geschehen ist, um unsere Wissenschaft wieder leistungsfähig zu machen.

Zusammengefaßt bestätigt sich der Eindruck, daß der Verband mit den Jahren sich immer stärker zur Geltung gebracht und daß seine Anerkennung als Repräsentanz

des Faches sich befestigt und an Breitenwirkung gewonnen hat. Wir dürfen als eine Erfahrung, die uns mit Befriedigung erfüllt, buchen, daß es im großen und ganzen – auf Ausnahmen wollen wir trotzdem gefaßt sein – zur Regel geworden ist, daß keine Frage von Gewicht amtlich erörtert wird, ohne daß der Verband orientiert, wenn nötig um Stellungnahme ersucht, zur gutachtlichen Äußerung herangezogen oder zur direkten Mitarbeit aufgefordert wird.

Wir dürfen feststellen, daß unsere Entschließung von 1954 in Sachen der Berliner Museen zum Erfolg geführt hat. Inzwischen hat der Verband in einem Schreiben an die Ministerpräsidenten und Kultusminister gegen die Einbehaltung des Welfenschatzes in Niedersachsen protestiert und auf die Gefahren aufmerksam gemacht, die eine solche Maßnahme in sich schließt. Das Schreiben fand bei allen beteiligten Stellen angemessene Beachtung. Ähnlichen Erfolg haben auch andere Schritte des Verbandes gehabt.

Auf dem Gebiet der Denkmalpflege hat der Verband mehrmals warnend seine Stimme erheben müssen: in der Frage des Würzburger Doms, des Nürnberger Sebaldusgrabes und des Würzburger Schloßplatzes. Hervorzuheben ist die Stellung des Präsidenten der Klosterkammer Hannover zur Frage St. Godehard in Hildesheim, der in erfreulicher Übereinstimmung mit dem Landeskonservator arbeitet. Vor allem aber ist hier unsere diesmalige Tagung selbst zu nennen, bei der sich die Diskussion über den Speyerer Dom in Anwesenheit des Kultusministers und des Vertreters des Domkapitels vollzogen hat.

Während in Essen noch von Schwierigkeiten im Verhältnis zu kommunalen Verwaltungen zu berichten war, ist inzwischen der Kulturausschuß des Deutschen Städtetags an den Verband herangetreten, um seine Mitwirkung bei Beratungen über einheitliche Regelungen für die Stellung der Volontäre an den städtischen Museen zu erbitten. Es wurde eine Kommission gebildet, in die auf unseren Vorschlag Herr Professor von Einem und Herr Dr. Stuttmann aufgenommen worden sind.

Vom Bundesamt für äußere Restitutionen in Bad Homburg ist der Verband zu einer Äußerung über den Stand der Nachforschungen nach vermißtem Kunstgut aufgefordert worden. Der von uns erstattete Bericht wurde mit dem Vorsitzenden des Deutschen Museumsbundes, Dr. Stuttmann, vorher besprochen. Von seiten des Verbandes kann die Erklärung abgegeben werden, daß kein deutscher Kunsthistoriker schweigen wird, wenn er über den Verbleib vermißter Kunstwerke, aus welchem Land auch immer und wo auch immer es sei, etwas weiß, damit sie dem rechtmäßigen Besitzer wieder zugeführt werden können.

3. Kassenbericht.

Der erstattete Bericht schließt mit dem 30. 6. 1958 und zwar beträgt der Kassenbestand an diesem Tage DM 3 789. –. Das Postscheckkonto des Verbandes ist weiterhin München 515.

Im Anschluß an den Kassenbericht wurde der Wunsch ausgesprochen, auf den Mitgliedskarten in Zukunft die Postscheck-Nummer anzugeben, was vom Schriftführer zugesichert wurde.

4. Entlastung des Vorstandes.

Auf Grund der Berichte des Vorsitzenden und des Geschäftsführers erfolgte die Entlastung des Vorstandes durch die Versammlung.

5. Verschiedenes.

Der Vorsitzende gab bekannt, daß nach einer Ankündigung von Dr. H. Roosen-Runge und Dr. Chr. Wolters eine Mitteilung des Auswärtigen Amtes an den Verband herangetragen worden ist, daß für die Erhaltung und Wiederherstellung von Kulturgütern im Rahmen der Unesco ein internationales Studienzentrum mit Sitz in Rom gebildet werden soll. Das Ersuchen um Stellungnahme wurde mit der Empfehlung beantwortet, daß die Bundesrepublik ihren Beitritt erklären möge; dabei wurde besonders hingewiesen auf das Doerner-Institut. *Stuttman* fügte hinzu, daß dabei von seiten des Verbandes die Bedingung gestellt worden sei, die Mitgliedsländer auch bei der Beschickung zu berücksichtigen.

Der Vorsitzende brachte zur Kenntnis, daß dem Verband über das Auswärtige Amt ein Schreiben des Museums Capo di Monte in Neapel zugeleitet wurde, mit der Mitteilung, daß dort 9 Gastzimmer gegen geringes Entgelt zur Verfügung stehen. *Schöne* regte an, daß diese begrüßenswerte Maßnahme doch auch bei den deutschen Instituten in Rom, Florenz und München Nachfolge finden möchte. *Heydenreich* wies darauf hin, daß in München 2 Gastzimmer vorhanden sind, eins im Zentralinstitut und ein zweites im Nationalmuseum; gegenwärtig bestehe keine Möglichkeit, diese Anzahl zu vergrößern. In dem Neubau der Staatl. Kunstsammlungen seien dagegen Gastzimmer vorgesehen. *Rave* teilte mit, daß für den Ausbau der Kunstbibliothek 3 Gastzimmer eingeplant waren, die aber sämtlich vom Finanzsenator gestrichen wurden; ähnlich ist die Lage, wie *Stuttman* bekanntgab, in Hannover. Auf die Wichtigkeit der Einrichtung von Gastzimmern im Hinblick auf Besuche ausländischer Kollegen wurde von *Weihrauch* hingewiesen. Der Vorsitzende schlug vor, von seiten des Verbandes eine Anregung in diesem Sinne an die Kultusministerkonferenz zu richten.

Als Sprecher einer Gruppe von Kollegen – Behrens, Pieper, Verbeek und Weihrauch – meldete sich *Frhr. von Erffa* zu Wort, um grundsätzlich auf das Problem der Gestaltung der Verbandskongresse einzugehen. Er machte folgende Vorschläge: 1. die Kunsthistorikertage unter übergeordnete Themen zu stellen und zu diesen Themen Referate anzufordern, nicht deren Anmeldung abzuwarten; bei unaufgefordert eingesandten Referaten seien Résumés vorzulegen, um die Eignung prüfen zu können; 2. die Vorbereitung der Kongresse auf breiterer Basis durchzuführen in der Weise, daß die Diskussionsleiter vorher Einsicht in die Vortragsmanuskripte bzw. Résumés bekommen und auf die Diskussionen vorbereitet werden; dadurch wäre auch die Redezeit im voraus zu kontrollieren, deren Einhaltung strengstens zu überwachen sei; 3. Vorsorge zu treffen, daß genügend Zeit für den Besuch der örtlichen Museen zur Verfügung stehe, ohne daß Vorträge versäumt werden müßten; es werde vorgeschlagen, einen referatfreien Nachmittag anzusetzen, an dem sämtliche Sammlungen geöffnet sind und auch deren Leiter für Informationen zur Verfügung stehen, wobei es selbstverständlich sein müsse, daß alle Museumsobjekte ohne Schwierig-

keiten zugänglich seien; 4. außer der Mitgliederversammlung an einem Nachmittag etwa zwei Stunden anzusetzen, in denen jüngeren Mitgliedern die Möglichkeit gegeben wäre, berufliche Fragen (Besoldung, Honorar etc.) zur Sprache zu bringen; 5. zur leichteren Orientierung den bei Kongressen vielfach üblichen Brauch zu übernehmen, jeden Teilnehmer mit einem Namensschild auszustatten. *Frhr. von Erffa* schloß mit der Erklärung, daß diese Vorschläge nicht erst auf diesem Kongreß entstanden, sondern teilweise schon in Essen erwogen worden seien. Sie möchten nicht als persönliche Kritik, sondern als sachliche Anregungen aufgefaßt werden.

Der Vorsitzende erklärte, von *Schöne* bestätigt, daß genau dieselben Punkte bereits Gegenstand einer internen Besprechung des Vorstandes gewesen seien – bis auf das Namensschild; die Schwierigkeit bestehe jedoch darin, daß jeder Wunsch und wohlgemeinte Plan seine Grenze an der Realität finde. Das geplante Programm habe sich nicht durchführen lassen, da auf Bitten um Vorträge vielfach Absagen gekommen seien. Es sei nun im Vorstand bereits beschlossen worden, längere Zeit vor dem nächsten Kongreß zusammenzutreten, um ein ausführliches Programm durchzusprechen und möglichst zu verwirklichen. Es erscheine wünschenswert, zu diesen Beratungen einige Vertreter der jüngeren Kollegenschaft hinzuzuziehen. – Die Behinderung im Besuch der Museen und Ausstellungen sei schwer zu beheben; vielleicht könne man es so ansehen, als ob der Kongreß zwei Sektionen habe: eine für Ausstellungsbesuch und eine für Referate. Auch die vorherige Einsendung von Résumés sei sehr empfehlenswert und schon vor längerer Zeit von Herrn von Einem vorgeschlagen worden. Allerdings dürfe nicht vergessen werden, daß ein Unterschied zwischen einem großen internationalen Kongreß bestehe und dem mehr internen deutschen. Es müsse aber zugegeben werden, daß, wenn man den einen oder anderen der Vorträge vorher gesehen hätte, er vermutlich als nicht geeignet zurückgewiesen worden wäre. *Klewitz* äußert den Wunsch, daß das Tagungsprogramm andererseits nicht zu eng begrenzt werden möge, damit auch Randgebiete einbezogen werden könnten.

Heydenreich betonte, daß die Realisierung sämtlicher Vorschläge von *Erffa's* wünschenswert und s. E. auch möglich sei. Bezüglich des „Diskussionsnachmittags für Berufsfragen“ schlug er die Heranziehung der Sachbearbeiter für die einzelnen Berufsgruppen vor, denen die verschiedenen Wünsche und Fragen rechtzeitig zur Vorbereitung einzureichen seien. Die schwierigste Frage sei, das Schwergewicht für die Tagung zu finden; es bliebe zu erwägen, ob nicht u. U. Themen für die einzelnen Tage bestimmt werden könnten, wie es jetzt schon für den 1. Tag mit *Speyer* geschehen sei. Die Anregung des Vorsitzenden, zu den Vorbesprechungen auch Vertreter der jüngeren Kollegenschaft heranzuziehen, sei sehr zu begrüßen.

W. Zimmermann stellte die Frage, warum die Mitgliederversammlung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft nicht wie sonst üblich während des Kunsthistortages stattgefunden habe, was allgemein erwartet worden sei. Der Vorsitzende erklärte, daß er nicht dem Vorstand des Vereins angehöre und daß der Verband auf dessen Maßnahmen keinen Einfluß habe. *Zimmermann* forderte daraufhin, daß der

Vorstand mit dem Deutschen Verein in Verhandlungen eintreten möge, um eine Wiederholung dieses Falles zu vermeiden. Der Vorsitzende erläuterte, daß die Gründe, die zur Vertagung der Vereinsmitglieder-Versammlung geführt hätten, ihm nur in der Weise bekannt geworden seien, daß zum 50. Jubiläum des Vereins eine besondere Veranstaltung stattfinden solle, die vielleicht, nach Meinung des Deutschen Vereins, im Rahmen der Verbandstagung nicht genügend zur Geltung gekommen wäre. Weiterhin sei angedeutet worden, daß die Mitglieder des Deutschen Vereins sich nicht nur aus Kunsthistorikern zusammensetzten, sondern daß dieser breitere Kreise erfasse. Als Vorstandsmitglied des Deutschen Vereins teilte von Einem mit, daß die Mitgliederversammlung des Deutschen Vereins ursprünglich für Trier vorgesehen gewesen sei, daß dieser Plan aber nachträglich abgeändert wurde. Er habe sofort dagegen Einspruch erhoben, allerdings ohne Erfolg. Er halte es ebenfalls für richtig, daß der Vorstand des Verbandes an den Deutschen Verein herantrete, um eine Abspaltung in Zukunft zu vermeiden.

6. Zeit und Ort der nächsten Tagung.

Der Vorsitzende gab bekannt, daß wegen Neuwahl des Vorstandes die nächste Tagung im Jahre 1960 stattfinden müsse und zwar wie üblich wieder Anfang August, d. h. vom 1. – 4. oder vom 3. – 6. August 1960. Als Tagungsort wurde bereits in Essen die Stadt Würzburg in Vorschlag gebracht, was sich jedoch nach jüngsten Mitteilungen wegen der Hotelverhältnisse noch nicht ermöglichen läßt. Bei der Wahl des Ortes seien zwei Punkte zu berücksichtigen: erstens sei zu fragen, ob sich für 1960 irgendwo ein bedeutender Ausstellungsplan abzeichne, wie etwa die diesjährige Rokoko-Ausstellung in München, und zweitens habe es sich gezeigt, daß der Blick vor allem auf einen Ort zu richten sei, wo eine leistungsfähige Institution unseres Faches die personelle Grundlage für die Vorbereitungsarbeit stellen könne. Er gab dann bekannt, daß bisher für 1960 von folgenden Städten Einladungen an den Verband ergangen sind: Bonn, Osnabrück, Berlin.

Zu diesen Ausführungen des Vorsitzenden wurde von allen Seiten erklärt, daß man die nächste Tagung in Süddeutschland abgehalten sehen möchte, und Stuttgart und Regensburg wurden in Vorschlag gebracht. Die Versammlung beauftragte den Vorstand, Erkundigungen hierüber einzuziehen und ermächtigte ihn, den geeigneten Ort auszumachen.

Der Vorsitzende schloß die Versammlung mit dem Dank an alle Teilnehmer.

AUSSTELLUNGSKALENDER

ASCHAFFENBURG Museum. 23. 9.-5. 11. 1958; Westdeutsche Töpfereien und Handwebereien.

BERLIN Museum Dahlem, Kupferstichkabinett. Bis Ende 1958; Neuerwerbungen.

Kunstabibliothek, Charlottenburg. Bis 31. 10. 1958; Brunnen- und Wasserkünste auf Zeichnungen und Kupferstichen des 16.-18. Jhs.

Rathaus Tempelhof. Bis 12. 10. 1958; Neue Arbeiten von Geert Tuckermann.

Galerie Elfried Wirnitzer. Bis 11. 10. 1958; Der antike Mythos in der modernen Kunst.

Galerie Meta Nierendorf. Bis 15. 11. 1958; Bilder, Aquarelle und Handzeichnungen von August Macke.

Kunstamt Charlottenburg. Bis 4. 10. 1958; Arbeiten von Alexander Kampmann.

Kunstamt Tiergarten. Bis 19. 10. 1958; Max Reinhardt und seine Bühnenbildner.

BERN Kunstmuseum. 8. 10.-30. 11. 1958; Edvard Munch (1863-1944).

BIELEFELD Städt. Kunsthaus. Bis 26. 10. 1958; Arbeiten von Sonia Delaunay.

BOCHUM Bergbaumuseum. 12. 10.-2. 11. 1958; Abstrakte Malerei in Westfalen.

BRAUNSCHWEIG Städt. Museum. 5. 10.-2. 11. 1958; Plastiken von Seff Weidl.

Haus Salve Hospes. Bis 26. 10. 1958; Gemälde von Oscar Kehr-Steiner, Hector Trotin. Bilder eines Sonntagsmalers, Neuerwerbungen in öffentl. Besitz.

BREMEN Paula Becker-Modersohn-Haus. 4. 10.-12. 11. 1958; Bildteppiche von Edith Müller-Orloff. - 4. 10.-31. 12. 1958; Allgemeine Verkaufsausstellung.

CELLE Bomann-Museum. Bis 5. 10. 1958; Griechische Landschaften und Blumen. Aquarelle und Zeichnungen von Heinke Greve-Voges.

CHEMNITZ (Karl-Marx-Stadt) Museum am Theaterplatz. Bis 26. 10. 1958; Aquarelle von Gerhard Stengel.

DARMSTADT Hess. Landesmuseum. Bis Anfang Januar 1959; Plastik und Zeichnungen von Emy Roeder.

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. Bis 12. 10. 1958; Lovis Corinth. 60 graphische Selbstbildnisse.

DUSSELDORF Galerie Alex Vömel. Oktober 1958; Der Bildhauer Kurt Lehmann.

C. G. Boerner. Oktober 1958; 100 Kupferstiche, Holzschnitte, Radierungen und Lithographien alter und neuerer Meister.

ERLANGEN Universitätsbibliothek. 7. 10.-23. 11. 1958; Bibeln aus zwei Jahrtausenden.

ESSEN Museum Folkwang. 12. 10.-14. 12. 1958; Anläßl. der Eröffnung des 2. Bauabschnitts Ausstellung der „Brücke“.

FRANKFURT/M. Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. Bis 25. 10. 1958; Arbeiten von Henry Henghes.

FREIBERG/Sa. Stadt- und Bergbau-Museum. 5. 10.-9. 11. 1958; Arbeiten von Josef Hegenbarth.

FREIBURG/Br. Kunstverein. Bis 12. 10. 1958; „Réalité 58.“

GELSENKIRCHEN-BUER. Städt. Kunstsammlung. 12. 10.-9. 11. 1958; Niederländische Aquarellkunst. Rotterdamer Graphiker.

GORLITZ Städt. Kunstsammlungen. 19. 10.-22. 11. 1958; Verkaufsgenossenschaft des VBKD, Dresden.

GOSLAR Museum. Bis 9. 11. 1958; Kollektiv-Ausstellung d. Bildhauers W. Volland und des Malers K. J. Blisch.

HAGEN Karl-Ernst-Osthaus-Museum. 25. 10.-23. 11. 1958; Westdeutscher Künstlerbund.

HAMBURG Kunsthalle. Bis 26. 10. 1958; Gemälde, graph. Werk, Materialbilder und Plastik von Rolf Nesch.

Museum für Kunst und Gewerbe. 18. 10.-16. 11. 1958; Gutes Spielzeug.

Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte. Bis 12. 10. 1958; Indisches Spielzeug. - 5.-31. 10. 1958; Bilder und Aquarelle der Vereinigung Hamburger bild. Künstlerinnen.

HAMELN Kunstkreis. Oktober 1958; Gemälde von Hans-Jürgen Kallmann.

HAMM Städt. Gustav Lübcke-Museum. 19. 10.-9. 11. 1958; Gemälde u. Graphik von Jupp Steinhoff.

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. Bis 19. 10. 1958; Ausstellung Jean-Paul Riopelle. Kestner-Museum. Die Schließung des Museums hat sich verzögert. Genaue Daten werden später bekanntgegeben.

HEIDELBERG Kunstverein. Bis 12. 10. 1958; Arbeiten von Otto Pankok und Waldemar Grzimek.

KARLSRUHE Galerie Gallwitz. 25. 10. bis Ende Nov. 1958; Arbeiten von Varga.

KASSEL Kunstverein. Bis 15. 10. 1958; Goldschmiedearbeiten von Lili Schultz, Malerei und Graphik von Robert Liebknecht, Aquarelle und Zeichnungen von Karl Herke.

KIEL Kunsthalle. 19. 10.-23. 11. 1958; Jahresschau 1958 Schleswig-Holsteinischer Künstler.

KOLN Wallraf-Richartz-Museum. Bis Mitte Nov. 1958; Gemälde u. Aquarelle von Wassily Kandinsky.

J. & W. Boisserée. Oktober 1958; Holz- und Linolschnitte von Willi Dix.

Kunstverein, Hahnenortburg. 18. 10. - 15. 11. 1958; Kölner Künstler 1958.

KREFELD Museum Haus Lange. 5. 10. - 28. 12. 1958; Kunst des Niederrheins 1958.

LEVERKUSEN Städt. Museum Schloß Morsbroich. 14. 10. - 9. 11. 1958; Pariser Maler.

LUBECK Behnhaus. 24. 10. - November 1958; Ernst Barlach. Das graphische Werk.

LUDWIGSHAFEN/Rhein. Stadtmuseum. 11. 10. - 9. 11. 1958; Graphik 1948 - 1958 von Rudolf Scharpf.

MARBURG Universitätsmuseum. Bis 19. 10. 1958; Arbeiten von Franz Frank.

MÜNCHEN-GLADBACH Städt. Museum. Oktober 1958; Skulpturen von Hans Thorner u. Gemälde von Gus Mela.

MÜNCHEN Staatl. Graphische Sammlung. 11. 10. - 9. 11. 1958; Graph. Arbeiten von Werner Scholz.

Amerika-Haus. 20. 10. - 14. 11. 1958; Moderne religiöse Kunst aus Amerika.

Galerie W. Gurlitt. Ab 25. 9. 1958; Arbeiten von Siegfried Sprotte, Max Liebermann, Werner Luft und Erna Peters-Schüler.

Stadtmuseum. Oktober 1958; München im Buch.

Neue Sammlung. Bis 2. 11. 1958; Bauen und Formen in Holland 1920 bis heute.

Galerie Schöninger. Oktober 1958; Franz Grässel gen. „Entengrassel“ 1861 - 1948.

MÜNSTER/Westf. Kunstverein. Bis 7. 10. 1958; Abstrakte Malerei in Westfalen und Norwegische Graphik von Munch bis Nesch. - 12.

10. - 9. 11. 1958; Das illustrierte Werk Josef Heigenbarths und Neue Graphik aus Paris.

Galerie Clasing. Bis 10. 10. 1958; Arbeiten von Reuther.

NÜRNBERG Germanisches Nationalmuseum. Bis 31. 10. 1958; Goldschmiedearbeiten aus dem Rigaer Schwarzhäupterschatz. - Bis auf weiteres: Paramente der Marienkirche in Danzig.

OFFENBACH Klingspor-Museum. 24. 10. - 29. 11. 1958; Buchkunst, freie und angewandte Graphik und Aquarelle von F. H. Ehmke. - Bis 15. 11. 1958; Bucheinbände von Werner Bleyl.

ROSENHEIM Städt. Galerie. Bis 2. 11. 1958; Herbstausstellung 1958.

ROTTERDAM Museum Boymans. 5. 10. - 2. 11. 1958; Michael Sweerts und Zeitgenossen.

SCHLESWIG Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorp. Bis 12. 10. 1958; Malerei, Graphik und Plastik. - Künstler des Verbandes bild. Künstler der DDR und der Gruppe 56 Schleswig-Holstein.

STUTTGART Staatsgalerie. Ab 9. 10. 1958; Wiedereröffnung der Galerieräume u. Sonderausstellung „Meisterwerke aus Bad.-Württ. Privatbesitz“.

ULM Museum. 12. 10. - 9. 11. 1958; B. F. Dolbin, Gesicht einer Epoche.

WIESBADEN Galerie Renate Boukes. 3. - 26. 10. 1958; Bilder von Ferdinand Lam-meyer.

WUPPERTAL Kunst- und Museumsverein Kunsthalle Barmen. 12. 10. - 10. 11. 1958; Moderne Kunst in Wuppertaler Privatbesitz.

ZWICKAU Städt. Museum. Ab 12. 10. 1958; Arbeiten aus dem Kunsterziehungs-Unterricht des Bez. Karl-Marx-Stadt.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N. Y. - Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Meiserstraße 10.

Verlag Hans Carl, G. m. b. H., Nürnberg (Dr. Hans Carl, Verleger, 75%; Dr. Fritz Schmitt, Verlagsbuchhändler, Rückersdorf, 12,5%; Dr. Gerda Carl, Feldafing, 12,5%). - Erscheinungsweise: monatlich. - Abonnementspreis: Viertel, DM 5,25, Preis der Einzelnummer DM 2,-, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. - Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. - An-sch-rifft der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. - Bankkonto: Deutsche Bank AG., Filiale Nürnberg; Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). - Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.